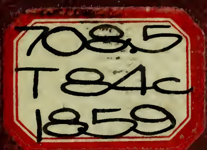
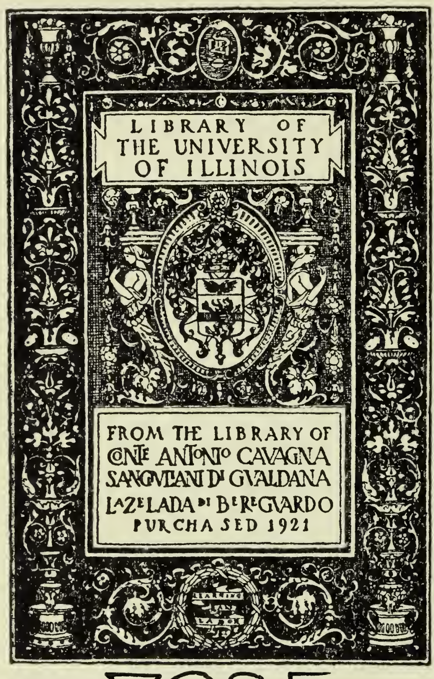



LIBRARY OF
THE UNIVERSITY
OF ILLINOIS
FROM THE LIBRARY OF
CONTE ANTONIO CAVAGNA
SANGIULIANI DI GUALDANA
LAZELADA DI BEREGUARDO
PURCHASED 1921

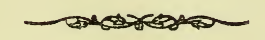
Lacroix auteur

LA

GALERIE ROYALE DE PEINTURE

DE

TURIN

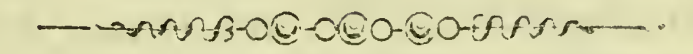


LA
GALERIE ROYALE DE PEINTURE
DE
TURIN

PAR

J. M. CALLERY

Membre de l'Académie des Sciences de Turin, etc.



TURIN

IMPRIMERIE FALLETTI, RUE DE LA BASILIQUE

1859

PRÉFACE

L'accueil bienveillant que le public a fait à la première édition de cet ouvrage, me porte à suivre le conseil des amis qui m'engagent à en publier une seconde. Et afin de rendre le livre d'une utilité plus pratique aux visiteurs de la Galerie, je me suis également décidé après quelque resistance, à faire un sacrifice qui ne laisse pas que de m'être pénible, celui de renoncer à la classification des tableaux par écoles, et chronologiquement par maîtres, telle qu'elle était établie dans ma première édition, pour y substituer celle par Numéros et par Salles, telle qu'elle est matériellement admise au Palais du Sénat.

Si la Galerie Royale de Turin était de formation ancienne; si elle était installée dans un local vaste et approprié à son but, où il fût possible de placer les ta-

bleaux à telle place qu'il faudrait, sans être gêné ni par leur nombre, ni par leurs dimensions, l'Administration serait assurément impardonnable d'avoir accroché pêle-mêle les œuvres de toutes les écoles du monde et de toutes les époques, sans même avoir rapproché celles du même auteur.

Mais quand on se rappelle que cette admirable collection de chefs-d'œuvre a été, pour ainsi dire, improvisée par le magnanime Roi Charle Albert, et que pour en faire jouir promptement le public il a fallu prendre le seul édifice dont l'Etat pût disposer dans ce moment-là, on comprend alors à merveille qu'il ait été impossible tout d'abord de ranger les tableaux d'après un classement scientifique, et que les dispositions intérieures du Palais Madame aient exercé une influence absolue sur l'installation provisoire de la Galerie.

Le public se résignera donc à subir cet état de choses jusqu'au jour peu éloigné, j'espère, où un édifice grandiose construit exprès par la nation permettra de disposer et de numéroter les tableaux d'après leur ordre rationnel, seul moyen de faire ressortir les immenses richesses de la Pinacothèque.

Grâce aux avis éclairés de l'éminent Inspecteur actuel de la Galerie, monsieur le chevalier Gandolfi, peintre de S. M. des additions et des retranchements ont été faits dans cette nouvelle édition, afin de la mettre à la portée

de tout le monde; je signalerai entre autres choses les mesures exactes de chaque tableau que j'ai pu emprunter du Catalogue de M. Ch. Benna, auquel ses fonctions de Sous-Inspecteur de la Galerie donnent des facilités d'investigation qu'un étranger ne pourrait obtenir.

Le classement par numéros m'a mis dans la nécessité de répéter sous chaque tableau le nom du peintre auquel on l'attribue: ce sera au lecteur de recourir, en s'aidant, au besoin, de la Table, aux notices biographiques placées au commencement du volume.

Je doit ajouter qu'en émettant sur chaque tableau l'appréciation qui me parait juste et impartiale, je n'ai pas la prétention de ne jamais me tromper; mais d'un autre côté, je n'admets pas non plus comme indiscutables les attributions de maître ou d'originalité que fournissent les légendes officielles apposées aux tableaux: je vois un grand musée d'Europe changer si souvent les étiquettes de ses chefs-d'œuvre les mieux connus, que la plus grande réserve, à cet égard, me paraît une nécessité, même pour ceux qui ont acquis une grande expérience dans l'étude des maîtres de l'Art.

25 juin 1859.

J. M. C.

LA GALERIE ROYALE DE PEINTURE
DE TURIN

I.re PARTIE:
NOTICES HISTORIQUES
DES
PEINTRES
REPRÉSENTÉS PAR QUELQUES OEUVRES
DANS LA GALERIE ROYALE DE TURIN

NB. Les numéros qui suivent chaque notice se rapportent aux tableaux du maître respectif, tels qu'il sont classés actuellement par Salles dans la Galerie, sans égard à la chronologie ni aux écoles.

ÉCOLE ROMAINE

Raffaello Sanzio,

Né à Urbino en 1483, mort à Rome en 1520

Il apprit le dessin, dés sa primière enfance, de son père, Gioanni, qui était peintre, et, à l'àge de treize ans il entra chez Pierre Pérugin, dont la célébrité lui attirait des élèves de toutes le contrées d'Italie. Sous la direction de ce grand maître, Raphaël fit des progrès si rapides, que dans sa vingtième année, il peignit, sous sa seule inspiration, le fameux tableau du *Sposalizio, ou Mariage de la Vierge*, enlevé récemment de Milan, qui est une des premières révélation de son génie, bien qu'on y retrouve quelque peu de la dureté et de la sécheresse propres au Pérugin. Il voyagea ensuite en Toscane, où les œuvres et les conseils des maîtres florentins, avec lesquels il se lia d'amitié, le portèrent à modifier son style, et à donner plus de suavité à son pinceau. Appelait à Rome en 1508 par son cousin Bramante, architecte du Pape, il fut pris en affection par Jules II, qui la chargea de peindre à fresque les principales salles du Vatican. Léon X renchérit sur son prédécesseur, en plaçant Raphaël à la tête des travaux gigantesques qui ont immortalisé son pontificat; mais quoique absorbé par les constructions de Saint-Pierre et par les décoration du Vatican, le maître d'Urbin trouva assez de loisirs pour peindre dans sa troisième manière, un nombre considérable de chefs-d'œuvre incomparables, qui on fait de lui le prince de la peinture, et l'ont

fait surnommé le *Divin Raphaël*. Que n'eût produit ce génie exceptionnel, si, au lieu de s'éteindre à 37 ans, il eût fuorni une longue carrière, comme le Titien, le Tintoret, et tant d'autres peintres italiens! N. 39. 140. 199.

Francesco Penni *dit le* Fattore,

Né à Florence en 1488, mort à Naples en 1528.

On a donné à ce peintre éminent le surnom de *Fattore* (ouvrier), parceque dans sa première jeunesse, il a servi, en qualité de garçon, dans l'atalier de Raphaël. De broyeur de couleurs devenu élève, il fut un de ceux qui profitèrent le plus des grandes leçons du maître, et qui l'aidèrent, avec le plus de talent, à exécuter les immenses travaux pour lesquels la mains d'un seul homme n'aurait jamais pu suffire. Tant que Raphaël vécut Penni travailla constamment avec lui; ce ne fut qu'après la mort du maître, qu'il entreprit des fresques et des tableaux pour son compte; et comme il survecut à peine huit ans, dans un fort mauvais état de santé, les œuvres qu'il fit par lui-même sont peu nombreuses; ses tableaux, surtout, sont d'une extrême rareté; mais, par le peu qui en reste, il est facile d'apprécier les qualités extraordinaires de ce pilier de l'école romaine; pureté du dessin, grâce des poses, élégance de la composition, harmonie et vivacité du coloris, vigueur et suavité de la touche, expression des sentiments, tout cela est réuni dans Penni, à un haut degré qui laisse désirer peu de chose.

Habitué à travailler en compagnie, le Fattore songea, après la mort de Raphaël, à se joindre à son condisciple Jules Romain, qui se trouvait dans une brillante position à Mantoue; mais ayant reçu de celui-ci un accueil froid, il se rendit à Naples, où il donna à la peinture une impulsion immense, en y exposant la magnifique copie de

la *Trasfiguration* qu'il avait fait à Rome, avec le concours de son ami Perino del Vaga. N. 57.

Polidoro Caldara da Caravaggio,

Né á Caravaggio. près Milan en 1495, mort á Messine en 1543.

Il commença par travailler, comme semple ouvrier, aux constructions du Vatican; mai son esprit d'élite ne pouvant se tronver satisfait dans une condition aussi inférieure, il se mit à apprendre le dessin, et à force de persévérance à étudier l'antique, et à suivre les leçons de Raphaël, il devint, après le maître, un des premiers sujet de la grande école romaine. Le dessin au trait, la grisaille et la peinture monochrome furent longtemps ses genres de prédilection, et dans lesquels il n'a pas eu de rival: il ne se mit à peindre en couleurs que vers 1528, lorsque, fuyant le sac de Rome, il se refugia à Naples; c'est ce qui fait que ses tableaux coloriés sont fort rares, et qu'il est difficile de bien apprécier les qualités de son pinceau, d'après les échantillons épars que quelques galeries privilégiées en possèdent.

On s'accorde, cependant, à reconnaître qu'il a un peu abusé des couleurs sombres; et en conséquence, que malgré la beauté de la composition, la correction du dessin et la grâce des figures, ses œuvres sont, en genéral, d'un ton peu agreable.

Avant de quitter Rome, il y avait exécuté un nombre considérable de fresques monochromes, dont il ne reste plus maintenant que des traces; fort heureusement, deux artistes distingués, Alberti et Bartoli, les ont reproduites par la gravure, quand il en était encore temps, et les admirables conceptions de ce maitre trop peu connu, échappèrent ainsi à une irreparable destruction.

Après quelques années de séjour à Naples, Polidore se rendit à Messine, où, au dire de Vasari, il excita l'enthousiasme par un tableau, *Le Christ allant au Cal-*

vairè, qui était une œuvre des plus ramarquables. Mais au moment où sont talent comme coloriste, commençait à se développer, une mort tragique l'enleva aux arts: son garçon d'atelier l'étrangla dans la nuit, pour lui voler le peu d'argent qu'avait produit le dernier tableau!

N. 55.

Giulio Pippi, *dit* **Giulio Romano,**

Né á Rome en 1499, mort á Mantoue en 1546

Voici le plus distingué des élèves de Raphaël, celui du moins, auquel d'heureuses circonstances concoururent à donner le plus da célébrité, tant comme peintre, que comme architecte. Eyant reçu, au sortir de l'enfance, les hautes leçons du maitre d'Urbin, il n'était encore qu'un jeune adolescent, lorsque celui-ci le chargea de peindre, sur ses dessins, aux Loges du Vatican. Il continua de travailler ainsi, sous la direction du maître auquel il portait une vive et respecteuse affection, josqu'à ce que, devenu libre par la mort prématurée de Raphaël, il fut appelé à Mantoue par le Duc Frédéric de Gonzague, ardent promoteur des arts.

Là, il fit de l'architecture plus ancore que de la peinture, et dans ces deux genres il acquit, à juste titre, una réputation européenne. A voir les palais immenses dont il traça les plans et surveilla la construction, ainsi que les innombrables fresques qui portent son nom, on ne pourrait jamais croire que dans sa vie, comparativement courte, il eût pu y suffire, si on ne savait, qu'à l'exemple de Raphaël, il se contentait, le plus souvent, de faire les cartons, laissant à ses élèves le soin d'executer les peintures, sauf à donner lui-même quelques retouces, avant de les découvrir. Il se réservait habituellement pour les tableaux de chevalet, qui ne sont, du reste, pas nombreux, à moins qu'on ne lui attribue une partie de ces tableaux douteux qui portent indûment le nom de Raphaëls dans la plupart des galeries.

Par la tendance naturelle de son caractère, Jules Romain, livré à lui-même, traitait de préférence des sujets mâles et sévères, tels que des combats, des guerres et des trionphes. De là, l'expression fière, sombre, et je dirais presque rébarbative qu'il donnait, sans s'en douter, à toutes ses figures, même lorsqu'il abordait les sujets tendres, mystiques ou amoureux. Sous ce rapport, Penni avait de la supériorité sur son condisciple, car il savait varier l'expression suivant les sentiments qu'il faillait rendre, et, tout en étant gracieux, il ne cessait jamas d'être vrai. Je ne sui même pas éloigné de croire que si la mort ne l'eût pas enlevé si-tôt, il eût également distancé Jules Romain dans le coloris.

Dans Jules Romain la touche est fine et suave, les lignes sont adoucies, les ombres bien fondues, mais l'abus du noir dans les demi-teintes, la prédominance du rouge-brique et du violet, donnent é ses tableaux un air sombre qui ne flatte pas la vue. Les draperies sont belles, mais elles sont plus agitées, plus contournées que dans le style raphaëlesque pur.

Jules Romain fonda à Mantoue une école qui répandit un certain éclat tant qu'il vécut; mais après sa mort elle tomba insensiblement en décadence, et malgré les efforts des Ducs et la création d'une école des Beaux-Arts, elle ne se releva plus. Et c'est ici un fait curieux à remarquer, que parmi les élèves si nombreux et si habiles que Raphaël avait laissés en mourant, et que le sac de Rome dispersa dans toutes les directions de la Péninsule italienne, aucun n'ait fondé une école où on ait cherché à perpétuer les traditions du Sanzio, et à porter successivement à un plus haut degré de perfection le style grandiose dont les premiers essais avaient étonné l'univers. Le peintre de la *Transfiguration* fut vraiment comme un de ces météores éclatants dont les rayons disparaissent tout entier avec eux.

N. 56. 101. 227.

Federigo Barocci,

Né á Urbino en 1528, mort dans la même ville en 1612

On le regarde comme un des réformateurs de l'école romaine après la decadence qui suivit le sac de Rome. Il fut, d'abord, élève de Battista Franco, peintre passionné pour l'antique et pour le style vigoureux de Michel-Ange. Il étudia ensuite les vénitien dans la ville de Pesaro, où l'architecte Bartolommeo Ganga lui donna des leçon de perspective; et il compléta ses études artistiques à Rome, en se pénétrant des grandes œuvres de Raphaël et du Corrège. La nature l'avait doué d'une grande facilité de travail; malgré cela, il n'arrétait aucune composition avant de l'avoir comparée avec des modèle ou avec la ronde-bosse, tant il tenait à l'exactitude du dessin et au naturel des poses. On remarque chez le Baroche une étude du clair-obscur plus profonde que chez la plupart des maîtres italiens. A peu d'exceptions près il n'a peint que des sujets religieux.

N. 13. 168.

Giuseppe Cesari, *dit le* Cavaliere *d'*Arpino *et en Francais le* Josépin,

Né en 1560, mort en 1640.

Ce fut un peintre de talent qui dès son jeune âge acquit à Rome une réputation considerable; mais vivant au milieu de la décadence de l'art et du mauvais goût qui en était la conseguence, il chercha plutôt à plaire au siècle qui le flattait, qu'à rendre ses œuvres recommandables à la postérité par la correction du dessin, par la noblesse de la composition et l'harmonie du coloris. Aussi, quoique dix papes l'aient successivement comblé de faveurs, et que Richelieu l'ait attiré en France pour lui confier de grands travaux, il n'à été regardé,

aprés sa mort, que comme un enfant gâté de la fortune, et qui pis est, comme le plus grand obstacle que les reformateurs de l'art aient rencontré a Rome.

N. 6. 155. 162.

Pietro Paolo Bonzi, *dit le* **Gobbo de'Caracci**

Né à Cortone en 1575, mort en 1635.

Il apprit à peindre au service d'Annibal Carrache: mais ne réussissant pas à bien faire la figure, il s'adonna à représenter des fruits, des bouquets et des couronnes de fleurs, genre pour lequel il avait d'heureuses dispositions: de là le sobriquet de *Gobbo de' frutti*. le Bossu des fruits, que les gens du peuple lui avaient donné a cause de sa difformité naturelle, et de la nature de ses ouvrages. N. 348, 349, 358.

Michel Angiolo Cerquozzi, *dit* **Michel-Angiolo delle Battaglie,**

Né à Rome en 1602, mort en 1660.

Il fut à Rome le continuateur des bambochades, genre introduit dans cette ville par Van Laër, surnommé le Bamboche, qu'il a surpassè dans la plaisanterie de ses compositions, et dans la touche spirituelle des figures. Il à également peint la nature morte, des fleurs, des fruits, des vases, des tapis, etc., mais avec moins de succès que les sujets facétieux.

N. 350. 351. 352. 353. 354. 355.

Pietro Berrettini, *dit* **Pietro da Cortona,**

Né à Cortone en 1596, mort à Rome en 1669.

La légende du tableau n° 195 de la Galerie, place ce peintre dans l'école florentine, probablement parce qu'il

est né à Cortone, petite ville située sur une éminence dans une jolie vallée de la Toscane, entre Arezzo et Perugia. Mais il est bien plus rationnel de le ranger dans l'école où il a achevé ses études de peinture, où il s'est fait un style a lui, où il exécuta ses plus beaux ouvrages, et où il forma des élèves qui donnèrent à son genre de la réputation et de la durée.

Pierre de Cortone s'est fait remarquer par une singulière ardeur à copier les antiques dont Rome abonde. Il a puisé à cette source l'aisance qu'on trouve dans son dessin, quel que soit le sujet qu'il traite. Mais comme cette étude, si assidue qu'elle fût, n'avait pu faire naître en lui l'inspiration qui dirigeait le ciseau de Phidias et celui de Praxitèle, il en est résulté que, dans ses œuvres, les grandes leçons empruntées aux marbres grecs sont appliquées d'une façon commune ou maniérée qui ne se dérobe au dédain que par le charme du coloris.

C'est, en effet, par le ton de sa couleur, que ce maître est le plus digne de fixer l'attention, car tout en étant resté fort loin derrière les vénitiens dont il avait fait une étude particulière, il n'a pas moins su se faire un genre à lui, genre qui a joui d'une grande vogue pendant près d'un siècle, parce que dans la vivacité des tons, dans la douceur des demi-teintes et l'harmonie des couleurs juxta-posées, il offre un charme qu'on ne trouve souvent pas dans des œuvres d'un mérite incontestablement plus grand. N. 195.

Giovanni Battista Salvi,
dit le Sassoferrato,

Né à Sassoferrato en 1605, mort à Rome en 1685.

On a dit de ce peintre qu'il n'a jamais fait, dans sa longue carrière, que le même tableau, savoir: la Vierge tenant l'enfant Jésus endormi ou éveillé dans ses bras; et il est de fait que c'est là une de ses compositions

les plus favorites. Mais pour peu qu'on y fasse attention, on pourra se convaincre, de la même manière, qu'un grand nombre de peintres ont passé leur vie à traiter le même sujet avec plus ou moins de variantes. Les maîtres de premier ordre seuls on su généraliser leurs conceptions, et se soustraire à la funeste influence des idées fixes qui font mouvoir le talent artistique dans une perpetuelle ornière.

Il paraîtrait que Sassoferrato est arrivé au rang distingué qu'il occupe dans la peinture, moins en prenant des leçons orales des maîtres ses contemporains, qu'en copiant en nombre prodigieux, et dans des dimensions très-réduites, le chefs-d'œuvres laissés par les grands génies du siècle qui l'avait précédé. Il est parvenu ainsi à se former un style mixte, où chacune des principales écoles d'Italie peut revendiquer quelque chose, tantôt dans le dessin, tantôt dans la couleur.

Presque tous ses tableaux sont de chevalet, et semblent faits pour être placés dans des oratoires ou devant un prie-Dieu, afin d'inspirer le recueillement et la calme de la méditation. Le coloris participe de la suavité de la composition par une morbidesse et un fini, qui, sans égaler Carlo Dolci, produisent un délicieux effet. Les draperies à petits plis et les demi-teintes, parfois plombées, des carnations sont ce qu'il y a de moins heureux.

La Galerie possédait deux toiles de ce maître fort en vogue auprès des amateurs pieux, elle s'est dessaisie généreusement de la plus belle en faveur de l'école de peinture fondée à Chambéry, afin que les élèves puissent s'exercer dans le genre qui convient le plus à l'esprit religieux de la Savoie. N. 235.

Gaspare Duguet, *dit le* **Guaspre Poussin**,

Né à Rome en 1613, mort à Rome en 1675.

Il étudia sous la direction de Nicolas Poussin, lequel avait épousé sa sœur pendant son séjour à Rome. Les

préceptes et les exemples du grand artiste français, secondés par une merveilleuse aptitude naturelle et une grande ardeur au travail, le rendirent promptement habile dans le paysage, genre auquel il s'était particulièrement adonné.

Il prit, comme Salvator Rosa, son contemporain, l'habitude de travailler avec une incroyable rapidité; mais puisant ses inspirations à de meilleures sources, il composa ses paysages, sinon avec autant de vigueur, du moins avec plus de grâce, plus d'unité et plus de pittoresque. La campagne de Rome avec ses lointains azurés, l'Apennin avec ses escarpements mêlés de verdure, les ruines antiques avec leur imposante majesté et les villas modernes avec leur coquetterie, lui ont fourni, tour a tour, le plus souvent tous à la fois, les matériaux de riches compositions dans lesquelles un petit nombre de figures rappellent ordinairement quelque sujet gracieux de la fable ou de l'histoire. N. 532. 533.

Carlo Maratta *ou* **Maratti**,

Né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713.

Regardé à juste titre comme un des meilleurs artistes de la décadence de l'école romaine, durant plus d'un demi-siècle. Carle Maratte n'est représenté dans la Galerie de Turin que par un seul petit tableau, mais qui, à vrai dire, est un des plus jolis échantillons qu'on puisse voir du maître, un de ces bijoux rares à trouver. N. 90.

Pietro Mulier *ou* **de Mulieribus**,
dit le **Tempesta**,

Né à Harlem en 1637, mort à Milan en 1701.

Quoique né en Hollande, ce peintre est regardé comme devant appartenir à l'école romaine, parce que c'est a

Rome qu'il s'est formé, et qu'il a passé une grande partie de sa criminelle existence. Féroce par nature, puisqu'il fit assassiner sa propre femme, il se plaisait à peindre des sujets horribles, principalement des orages, des tempêtes et des naufrages a la mer, d'où lui est venu le surnom de *Tempesta.* On dit que les plus beaux tableaux qu'il fit dans ce genre, ont été peints au milieu des horreurs de la longue prison qu'il eut à subir à Gênes, lorsqu'il èchappa à la potence.

Comme peintre de 3e ou de 4e ordre, il a fait quelquefois des tableaux de mérite; mais ses marines ont le défaut d'être d'un gris cendré trop uniforme, et ses paysages celui d'être secs. N. 534. 535.

Gaspare Vanvitelli *ou* **Van-Vitel,** *dit* **Gaspare dagli occhiali,**

Né à Utrecht en 1647, mort à Rome en 1736.

Voici encore un peintre qu'on classe dans l'école romaine, quoiqu'il soit né dans les Pays-Bas, parce que, sorti fort jeune de son pays, il a fait de Rome sa seconde patrie, et s'y est italianisé par les études, les mœurs et même par le nom, qu'on ne soupçonnerait guère avoir tiré son origine du hollandais.

Vanvitelli a non seulement passé sa vie dans la ville, sainte, mais il a consacré tout son talent à peindre ses monuments antiques et ses palais modernes, les vues pittoresques des environs, et jusqu'aux sites désolés de ce qu'on appelle si improprement *la Campagne*, et que nous appellerions volontiers le *Désert* de Rome.

Il a aussi fait beaucoup de vues de Venise, qui passent dans les ventes pour des Canaletti, aux yeux des prétendus connaisseurs.

Le principal merite de ce peintre consiste à avoir été un des premiers qui aient traité *ex professo* le genre architectural, dans lequel Pannini a produit ensuite tant d'ouvrages remarquables. Il est vrai de dire

que dans la voie qu'il a frayée, il n'a pas fait beaucoup de chemin; mais on doit lui savoir gré d'avoir indiqué, même faiblement, le parti qu'on pouvait tirer d'un genre de composition iusqu'alors délaissé ou traité d'une façon accessoire par les grands maîtres de Rome ou de Venise. N. 435. 441. 442.

Giovanni Paolo Pannini,

Né à Plaisance en 1691, mort à Rome en 1768.

Il excella à peindre l'architecture et les grandes vues monumentales. Doué d'un esprit plus fin et plus cultivé que Vanvitelli, son devancier dans le même genre, il donna à ses compositions une majesté et une grâce, qu'aucun de ses rivaux n'a pu atteindre. Chez lui, la couleur ne cède en rien à la ligne; les figures, même, sont touchées plus spirituellement, peut-être, que chez aucun autre peintre d'architecture ou de paysage.

Pannini a beaucoup produit; aussi. la Galerie de Turin possède-t-elle, à elle seule, six tableaux de lui, dont trois fort remarquables. N. 42. 43. 134. 135. 543. 546.

Pompeo Battoni,

Né à Lucques en 1708, mort à Rome en 1787.

De simple ouvrier orfèvre il est devenu, par son propre travail, un des peintres les plus renommés de son siècle. Il a débuté dans la miniature avec succès, et s'adonna ensuite à la grande peinture à l'huile, dans laquelle il n'eut de rival à Rome, parmi ses contemporains, que Raphaël Mengs. Son pinceau conserva, cependant, quelques habitudes de la miniature, même dans les grands sujets, et son coloris resta toujours éclatant, pour ne pas dire criard, comme dans la peinture en émail.

Son ardeur infatigable au travail, son amour pour les jeunes élèves, et la grande réputation dont il jouissait, donnèrent une grande impulsion à l'école romaine pendant la seconde moitié du xviii[e] siècle. Nous croyons que, soit directement, soit par ses ouvrages, il a exercé aussi quelque influence sur le style de David, qui présente quelques rapports avec le sien. N. 40. 103. 177. 181.

Angelica Kauffman,

Née à Coire en 1741, mort à Rome en 1807.

Cette artiste peu connue a commencé par prendre des leçons de son père, dont les œuvres ne firent pas sensation, même en Suisse, ou elle residait; puis elle alla étudier à Londres sous la direction de Reynolds. De Londres elle se rendit à Rome, qui devint son séjour définitif, et là elle s'inspira de Raphaël Mengs, un des peintres les plus en vogue de son temps.

La Galerie posséde deux échantillons de cette artiste, par lesquels on peut aisément juger des deux manières qui distinquent son stile: l'une claire et grise rappellant Reynolds; l'autre en clair-obscurs plus prononcés imitant Raphaël Mengs. N. 253. 260.

ÉCOLE FLORENTINE

Dello Fiorentino,

Né à Florence vers 1372, mort en Espagne en 1421.

Ce peintre et son ami Starnina furent les premiers à porter le nouvel art italien a la cour d'Espagne, ou ils furent comblés de richesses et d'honneurs. Dello avait

laissé à Florence quelques tableaux en détrempe, qui n'ont pas eu de succès; mais ce en quoi il a surtout excellé, ce fut dans les peintures de petites dimensions, dans ces sortes d'écussons, de carrés et de lozanges, dont, suivant l'usage du temps, on rehaussait les armoires, les bahuts, les étagères, les têtes et les colonnes de lit, ainsi que les boiseries des appartements. C'étaient, le plus souvent, des allégories, des fables, ou des traits d'histoire bien connus, et dans la composition desquels aucun peintre n'égalait Dello.

Mais on conçoit qu'en partageant le sort ordinaire des meubles et des décorations domestiques, ce genre d'ouvrages ait été exposé à une prompte destruction, et qu'il soit aujourd'hui fort rare de rencontrer des échantillons de ce ancien maître. N. 601.

Fra Giovanni da Fiesole, *dit* le Beato Angelico,

Né en Toscane en 1387, mort à Rome en 1455.

Il commença par enluminer des livres sous la direction de son frère aîné miniaturiste et peintre distingué. Entré à l'âge de 20 ans avec son frère dans l'ordre des Dominicains a Fiesole, petite ville voisine de Florence, il continua de cultiver les arts en faisant des peintures religieuses, soit à fresque, soit à la détrempe, qui rappellent un peu la manière du Giotto. A l'occasion des troubles suscités en Italie par les divers prétendants e la papauté, Giovanni dut se retirer dans les états romains, où ses talents ayant fait grande sensation, il fut invité par le pape Eugene IV à venir travailler au Vatican. Il retourna ensuite à Fiesole, puis à Florence où il exécuta aussi un grand nombre des travaux; enfin, rappelé à Rome par le pape vers 1446, il y peignit plusieurs chapelles, et y mourut en odeur de sainteté avec la double auréole de Bienheureux et de Grand-maître de l'art.

Ce qui frappe le plus dans les œuvres de ce peintre primitif ce sont les figures des saints et des anges, auxquelles il à su donner un air de suavité et d'extase céleste qui ravit, et dont aucun autre maître n'a possédé le secret. La plupart des fresques du Beato Angelico ont été détruites par le temps; ses tableaux en détrempe même sont devenus fort rares.
N. 583. 597. 598.

Donato Florentino *dit* **Donatello,**

Né à Florence en 1383, mort en 1466.

Peintre et sculpteur fort habile, pour l'époque où il vivait, il suivit avec ardeur l'impulsion que les Médicis donnèrent aux arts, et contribua, tant par le ciseau, que par la palette, à l'ornement des grands édifices qu'on admire encore dans la capitale de la Toscane. Il fit de nombreux élèves parmi lesquels nous devons citer Masaccio, peintre éminent, auquel l'école florentine doit en grande partie les progrès rapides qui firent sa célébrité. N. 178.

Antonio del Pollajuolo,

Né à Florence vers 1426, mort à Rome en 1498.

Il apprit à la fois la peinture, la gravure et la sculpture de son frère Pietro, qui avait été élève de Castagno. Les progrès qu'il fit dans les arts le rendirent bientôt digne de collaborer avec son frère à l'exécution du mausolée en bronze, qui fut élevé à Sixte IV dans la chapelle sixtine. Son tableau de S. Sèbastien est regardé comme la plus belle œuvre du XVe siècle : ses gravures passent pour très-remarquables, et ses niellés sont d'une finesse que rien ne dépasse. On lui fait avec rai-

son un grand mérite d'avoir le premier fait des études sur l'homme échorché, afin d'acquérir l'intelligence pratique du mouvement des muscles: ses tableaux se recommandent ainsi par l'exactitude du dessin anatomique, bien que la couleur n'en soit pas merveilleuse. Les deux frères Pollajuoli ont leur tombeau surmonté d'une peinture du Temps, dans l'eglise de S. Pierre-ès-liens à Rome. N.

Demenico Corradi, *dit* Del Ghirlandajo

Né á Florence en 1449, mort vers 1498.

Il fut élève d'Alessio Baldovinetti, artiste florentin fort habile, qui lui apprit à la fois les arts de la peinture et de la mosaïque dans lesquels Ghirlandajo devait apporter plus tard des perfectionnements considérables. C'est lui qui introduisit la perspective dans les tableaux, afin de leur donner de l'air et du lointain; c'est lui le premier aussi qui imagina de supprimer dans la peinture les applications d'or et de matièrés brillantes, dont les anciens chamarraient leurs tableaux, et de les remplacer par des couleurs vives, mais non reluisantes. Sa renommée se repandit dans toute l'Italie, et le fit appeler par plusieurs grandes villes, où il exécuta de bons et nombreux travaux; le pape Sixte IV, entre autres, l'invita à se rendre à Rome, et le chargea de peindre pour la chapelle sixtine deux grandes pages, dont une fait encore aujourd'hui l'admiration des connaisseurs.

Ghirlandaio a l'insigne honneur d'avoir été le maître de Michel-Ange; mais on dit que, par un sentiment de jalousie, qui eût fort heureusement pour l'art les plus beaux résultats, il poussa de préférence son élève à la sculpture, parcequ'il avait remarqué de bonne heure dans le pinceau de ce dernier, les indices d'une supériorité, qui lui eût fait ombrage, si Michel-Ange avait continué de cultiver exclusivement la peinture. N.

Alessandro Filipepi, *dit* **Sandro Botticelli,**

Né á Florence en 1447, mort en 1515.

Il apprit d'abord le métier d'orfèvre chez Botticelli dont le nom lui resta, puis la peinture sous Fra Filippo Lippi, et enfin la gravure où il eut un succès mediocre. Ses tableaux, en général, pleins de figures de petites dimensions, rappellent ceux de Mantegna, dont ils n'ont cependant ni la grâce ni la finesse.

N. 121. 586, 587. 591.

Fra Bartolomeo, *dit* **Baccio della Porta,**

Né á Savignano en 1469, mort á Florence en 1517.

Voici un de ces hommes supérieurs auxquels il n'a manqué que le concours de circostances favorables pour arriver au primier rang. Elève de Cosimo Roselli, Baccio s'éprit de la manière grandiose dont Léonard de Vinci avait traité le clair-obscur, et se mit à copier les œuvres de ce maître, ainsi que les bas-reliefs antiques qu'il voyait étudier assidûment par son ami intime Mariotto Albertinelli. Le supplice de Savonarola, dont il était chaud partisan, frappa son esprit à tel point, qu'il se fit réligieux Dominicain, à l'âge de 31 ans. Les instances de ses amis le portèrent à reprendre les pinceaux quatre ans après, et ce fut dans les douze années qui s'écoulèrent depuis ce retour à la peinture jusqu'à sa mort, qu'il exécuta, avec un talent toujours croissant, les œuvres les plus remarquables qu'on ait de lui. Pendant son séjour à Florence, Raphaël se lia d'amitié avec Fra Bartolommeo dont il reçut d'excellents conseils en matière de coloris. Le *Frate* se rendit ensuite à Venise, à Rome, et dans plusieurs autres villes d'Italie, laissant partout des preuves de son talent, et ne retourna à Florence que pour y mourir, épuisé par le travail, à l'âge prématuré de 48 ans. Quoique ce maître ait beaucoup

produit, ses tableaux ayant été faits généralement pour des églises dont ils ornent encore aujourd'hui les autels il s'en trouve comparativement fort peu dans les galeries publiques: on ne s'étonnera donc pas que le Musée de Turin n'en possède qu'un. N. 61.

Mariotto Albertinelli,

Né á Florence vers 1467, mort a Florence vers 1512

Il fut, non seulement l'ami et le condisciple, mais encore l'imitateur de Fra Bartolommeo, dont il a quelquefois reproduit le style avec assez de succès. Comme lui, il a quitté les pinceaux pendant plusieurs années, pour les reprendre ensuite avec une activité qui lui a permis d'exécuter bon nombre de tableaux très-remarquables, dans le court espace qu'il vécut encore. Rien de plus éclatant de couleur que certaines peintures de ce maître, rien de plus fini et de plus moëlleux dans quelques parties, tandis que dans d'autre il y a de la sécheresse et de la négligence: un peu plus d'égalité dans l'exécution et d'exactitude dans la prespective lui eût assuré un des premiers rangs parmi les artistes de son époque, d'ailleurs féconde en talents hors-ligne.
N. 584.

Andrea Vannucchi, *dit* Andrea del Sarto,

Né á Florence en 1488, mort á Florence en 1530

Il s'est formé par l'étude assidue des grands maîtres qui avaient porté l'art florentin à un haut dégré de gloire, notamment de Léonard et de Michel-Ange, dont il a copié plusieurs fois les précieux cartons. Sa renommé arriva jusqu'à François Ier qui l'appela à sa cour en 1518, et l'y còmbla de faveurs. Un an aprés, les instances de sa femme lui servirent de prétexte pour prendre congé du roi son protecteur, et s'en retourner

à Florence où il mourut de la peste dans la plus affreuse misère. Dès ses premiers tableaux, Vannucchi fut apprécié à sa haute valeur, et ses œuvres étaient rech erchées de tous les vrais connaisseurs. Il y a, en effet, peu de peintres qui aient rèuni tant de belles qualites dans le style, la couleur et l'exécution. Malheureusement, ce qui reste de lui est rarement bien conservé.

N. 8. 207. 574. 606.

Marco Antorio Francia-Bigi,

Né á Florence en 1483, mort en 1524.

Il commença ses études chez Mariotto Albertinelli et se perfectionna sous la direction d'Andrea del Sarto, dont il parvint à imiter le style de manière à lui inspirer une certaine jalousie. Vasàri vante beaucoup ses connaissances en anatomie et en perspective, ainsi que le soin extrême qu'il mettait à finir ses tableaux, aujourd'hui fort-rares. N. 62. 588.

Lorenzo di Credi,

Né á Florence en 1453, mort après 1536.

Ses parents le mirent en apprentissage chez un orfèvre mais remarquant en lui de grandes dispositions pour le dessin, ils le mirent peu de temps après à l'école d'Andrea Verocchio, où il fut le condisciple de Pierre Perugin, de Léonard de Vinçi et de vingt autres peintres illustres. S'étant attaché, comme Léonard, à bien se pénétrer de la manière de leur maître commun, il fit des œuvres d'une perfection remarquable, qui annoncent, par leur fini extrême, una patience des plus rare. Il envoya, dit-on, en Espagne une copie d'un tableau de Léonard, qu'il était impossible de distinguer de l'original. La plupart de ses compositions sont des Saintes-Familles, ou des Vierges avec l'enfat Jesus, forme ronde,

où il est facile de reconnaître la finesse de sa touche, ainsi que la pensée originale que ce maitre avait coutume d'introduire dans ses sujets même le plus sérieux, en leur donnant une attitude souvent bizzare.

Le soin que Credi prenait d'apprêter lui-même ses coulers a fait que ses œuvres sont encore aujourd'hui d'une assez belle conservation. N. 589.

Jacopo Carucci, *dit* le Pontormo,

Né á Pontormo en 1493, mort á Florence en 1558.

Douéparla nature de talents extraordinaires, et formé, par des maîtres éminents tels que Léonard, Albertinelli, Pierre de Cosimo et André del Sarto, le Pontormo aurait pu devenir un des plus grands peintres de son époque, si le jugement ne lui avait fait défaut.

Il débuta dans la carrière artistique par des ouvrages qui excitèrent l'admiration de Raphaël et de Michel-Ange, et finit par passer plusieurs années à peindre un cloître, d'aprés les gravures d'Albert Durer, dont il s'efforçait d'imiter scrupuleusement les poses bizarres, les lignes anguleuses et les draperies parcheminées? On croit que dans son jeune et beau temps, il a travaillé en collaboration avec André del Sarte, et rien ne confirme plus cette opinion que le tableau de la Galerie. N. 129.

Francesco de Rossi, *dit* le Salviati,

Né á Florence en 1510, mort á Rome en 1563.

Il étudia sous plusieurs maîtres florentins, et visita la plupart des grandes écoles de l'Italie pour se perfectionner le goût. Le cardinal Salviati, et après lui plusieurs hauts personnages, tant en Italie qu'en France, le chargèrent de travaux importants, qui lui acquirent une assez grande réputation. Cependants, il n'à laissé qu'un petit nombre de tableaux. N. 231. 232.

Daniele Ricciarelli, *dit* Daniele da Volterra,

Né à Volterra en 1509, mort á Rome en 1566.

Il fut pris en grande affection par Michel-Ange, a cause de la facilité qu'il avait à exécuter ses dessins et à imiter son style grandiose et vigoureux. Le Buonarroti se l'associa pour les travaux du Vatican, et l'aida sans cesse de ses conseils et de sa protection. Tombé en disgrâce sous le pape Jules III, il abandona les pinceaux pour se livrer à la sculpture dont Michel-Ange lui avait aussi inspiré le goût. Ses tableaux, assez rares de nos jours, sont faciles a reconnaître au caractère mâle et décidé de la composition, et à la netteté des lignes allant presque jusqu'à la sécheresse.

N. 153. 212.

Angiolo Bronzino,

Né á Florence en 1502, mort a Florence en 1572.

L'esprit poétique dont il était rempli inspira à ses compositions un charme et une délicatesse qu'il n'à certainement pas puisés à l'école du Pontormo, dont il a été l'élève le plus affectionné. Vasari, qui avait été son ami, parle avec admiration de ses grands tableaux de genre: cependant, il s'est dévoué plus particulièrement au portrait, genre dans lequel il a obtenu une juste célébritè. Les peintures de ce maître sont d'un fini remarquable; le dessin en est parfaitement correct; mais la couleur ne plait pas toujours, a cause des teintes plombées et jaunâtres des chairs, où il a, dit-on, voulu imiter Michel-Ange. Son neveu et élève, Alessandro Allori, signa quelques tableaux du nom de Bronzino, mais ni lui ni son fils, Cristoforo Allori, n'ont égalé le mérite de l'oncle dont ils empruntèrent le non cèlébre.

N. 88. 130.

Francesco Vanni,

Né à Sienne en 1563, mort dans la même ville en 1609.

Il peignit dans la manière du Baroche, et obtint à Rome un succès assez grand, pour que le pape le nommât chevalier de l'ordre du Christ. Ca touche est d'une grande finesse; sa couleur vive et agréable; son dessin, généralement très-correct, rappelle souvent le Guide, dont Vanni était l'ami intime. N. 87. 147.

Lodovico Cardi, *dit* le Cigoli,

Né à Cigoli en 1559, mort à Rome en 1613.

Il fut élève d'Alessandro Allori et de Santi di Tito, mais il se forma, surtout, à l'étude des chefs-d'œuvre laissés par les grands maîtres de Parme et de Venise. La réputation qu'il acquit de bonne heure, le fit appeler à Rome par le pape Paul v, qui le chargea de peindre à fresque la chapelle de Sainte-Marie-Majeure: mais ce genre de travail convenait moins à son talent, que la peinture à l'huile, où, entre autres œuvres de premier mérite, il fit un tableau, *Saint Pierre guérissant le paralytique*, qui, au dire de Sacchi, était le premier chef-d'œuvre qu'il y eût à Rome après la *Transfiguration* de Raphaël et la *Communion de Saint Jérôme* du Dominiquin. Il est de fait, qu'il y a, dans les œuvres du Cigoli, une douceur d'expression, une suavité de coloris, qu'on retrouve peu chez les maîtres de second ordre; peut-être lui reprochera-t-on un peu de mollesse dans la touche, un peu d'embarras dans les poses; mais cela n'empêche pas, qu'en général ses tableaux ne plaisent beaucoup. N. 171.

Domenico Tempesti *ou* Tempestino,

Né à Florence en 1652, mort après en 1718.

Il apprit à peindre chez Daniel de Volterre, mais il

se livra plus particulièrement à la gravure. Ses tableaux sont rares et peu recherchés; ce sont, pour la plupart, des paysages qu'il fit d'après nature, dans le cours de ses nombreux voyages dans toutes le contrées de l'Europe. N. 1.

Cristofano Allori,

Né à Florence en 1577, mort en 1621

Élève de son père, Alessandro Allori, il devint un des peintres les plus habiles de l'école florentine à son époque; mais le soin extrême qu'il mattait à finir ses tableaux, joint à des habitudes de desordre, fut cause qu'il produisit peu, et que ses œuvres sont aujourd'hui d'une grande rareté. Celles, en petit nombre, que j'ai pu voir, présentent une finesse de touche plus grande que chez aucun de ses contemporains; c'est pour ainsi dire de la miniature. N. 146.

Orazio Lomi, *dit le* Gentileschi,

Né à Pise en 1562, mort à Londres en 1646.

On croit qu'il fut d'abord élève de son frère Aurelio Lomi, mais ce qu'il y a de certain, c'est qu'il acheva de se former à Rome en étudiant les œuvres des premiers maîtres, et en prenant les conseils de son ami, Agostino Tassi. De Rome il se rendit dans le nord de l'Italie. Là, les œuvres des peintres Lombards le firent changer de style, et lui inspirèrent une manière nouvelle et unique, où il ne craint la rivalité de personne. Rien de plus éclatant, de plus riche et de plus gracieux, que les tableaux qu'il peignit à Gênes et â Turin, pendant les belles années de sa très-longue existence; les compositions en sont charmantes; la touche y est tout à la fois suave et vigoureuse; et les couleurs, aussi vives que chez beaucoup de Vénitiens, sont combinées avec

tant de bonheur, qu'il en résulte une harmonie générale, qui repose la vue plutôt que de l'offusquer. Déjà avancé en âge, il passa en Angleterre, où sa palette diminua sensiblement d'éclat, bien que jusqu'à sa mort il ait passé, à juste titre, pour un des artistes les plus éminents de son époque. N. 11. 120.

Carlo dolci,

Né á Florence en 1616, mort en 1686.

Aucun Florentin n'a peint avec autant de finesse et autant de patience que se maître; c'est en cela que consiste son principal mérite, car ses composition n'ont rien qui révéle un esprit trascendant. Il a fait presqu'exclusivement des demi-figures isolées de Christ souffrant, de Vierges en contemplation, et de saints touchés de pénitence; mais il faut avouer que dans ce genre il a rendu, avec un rare bonheur, les sentiments propres à la vie mystique. Rarement, de nos jours, on voit de ses œuvres hors des musées en petit nombre qui en possêdent; souvent même on attribue à Carlo Dolci des tableaux peints par sa fille, Agnese Dolci, qui a imitè passablement le style de son père. N. 60. 69. 89. 197.

Ciro Ferri,

Né à Rome en 1634, mort à Florence en 1689.

Il fut élève de Pietre de Cortone, dont il imita assez bien la manière, pour que ses œuvres soient souvent confondues avec celles du maître. Il fit une partie des fresques qui ornent le palais Pitti à Florence, et fut ensuite chargé, par Côme III, de diriger les études des Toscans, qui allaient étudier à Rome. On a de lui peu de tableaux, et on les regarde comme d'un mérite inférieur à ceux du Cortone. N. 151.

ÉCOLE BOLONAISE

Francesco Raibolini, *dit le* **Francia,**

Né à Bologne vers 1450, mort dans la même ville en 1517.

Il commença par le métier d'orfèvre-graveur sur métaux, dans lequel il se distingua, et ne se livra que tard à la peinture, en prenant pour modèles Jean Bellin et Pierre de Pérouse. Ses progrès dans l'art de peindre furent si rapides et si grands, qu'en parlant de ses Vierges, Raphaël disait: « N'en avoir pas vu de plus belles, des plus dévotes et de mieux faites. » Il est de fait que ses figures respirent une onction et une tendresse de sentiments qu'on ne retrouve pas dans les maîtres qu'il avait pris pour guides; mais en revanche il a fait les membres grèles et allongés, de maniére à faire croire qu'il avait vu les Allemands. Ses œuvres son rares, et ont en général beaucoup souffert de l'action du temps. N. 190.

Orazio Sammachini,

Né en 1532, mort en 1577.

Il se forma à l'étude de Pellegrino, de Tibaldi et des autres maîtres lomdards ses devanciers. Appelé à Rome par Pie IV, il se créa un nouveau style plus dans le goût de l'école romaine, qui lui acquit une grande réputation; mais il se repentit bientôt d'avoir abandonné sa première manière qu'il croyait plus originale que la seconde, et s'en retourna tout mécontent à Bologne, où il s'adonna de préférence à la peinture à fresque, ce qui explique pourquoi ses tableaux à l'huile sont assez rares. N. 225.

Ludovico Carracci,

Né à Bologne en 1555, mort à Bologne en 1619.

On peut dire que ce peintre éminent se fit lui-même ce qu'il est devenu, car tous le maîtres qu'on lui donna dans sa jeunesse, cherchèrént à le décourager en déclarant qu'il n'avait aucune aptitude pour la peinture. C'est en copiant les chefs-d'œuvre des Florentins et des Lombards, qu'il développa le feu latent qui couvait en lui, à l'insu de ses professeurs. En peu de temps il devint célèbre dans toute l'Italie, et son atelier fut frequenté par des nombreux élèves, parmi lesquels on doit citer le Guide, le Dominiquin et l'Albane, sans parler de ses cousins, qui formèrent avec lui une école celèbre, basée sur l'étude attentive de l'antique et de la nature vivante. Louis Carrache a produit beaucoup, particulièrement dans le genre religieux; ses tableaux, par conséquent, ne sont pas bien rares. N. 67.

Annibale Carracci,

Né à Boiogne en 1560, mort à Rome en 1609.

Il fut élève de Louis Carrache qui avait deviné les heureuse dispositions de son cousin, et qui, pour le perfectionner dans son art, l'envoya, à ses frais, copier les chefs-d'œuvre que renfermaint Parme et Venise. Revenu à Bologne, où son frère Agostino Carracci était aussi devenu un peintre distingué, il concourut à la formation de l'école qui réforma l'art en Lombardie. Plus tard, il alla à Rome pour décorer le palais Farnese, mais ayant été fort mal payé des peines qu'il s'était données dans ce long travail, il en conçut un profond chagrin qui le conduisit au tombeau. Ses œuvres se ressentent de l'étude attentive qu'il fit du Corrège, et c'est peut-être par ce seul caractère qu'on peut les distinguer des œuvres de ses cousins. Son dessin a de l'ampleur et de la décision; sa touche est ferme et empâtée; malheu-

reusement, quelques uns de ses tableaux ont poussé au noir de façon à n'avoir plus l'aspect agréable dont parlent les contemporains. N. 100. 116. 226.

Dionigi Calvaert, *dit le* Fiammingo,

Né à Anvers vers 1565, mort à Bologne en 1619.

Il passa fort jeune de Flandre à Bologne, sachant déja un peu peindre le paysage à la menière de ses compatriotes. Sabbatini lui enseigna la figure, l'emmena à Rome et l'utilisà dans les travaux qu'il avait entrepris au Vatican. Mais à peine Calvaert avait-il fini de dessiner les peintures de Raphaël, qu'il s'en retournà à Bologna, et y ouvrit une école où se formèrent un grande nombre de peintres, parmi lesquels figurent en première ligne le Guide et l'Albane, Aidé de ses élèves les plus capables, il se mit à faire sur cuivre de petits tableaux de sainteté, qui acquirent une grande vogue, et lui attirèrent une infinité de commandes, auxquelles tout l'atelier àvait peine à suffire. Cependant, s'il avait plus de grâce dans le style, et plus de charme dans la couleur que la plupart de ses rivaux, il n'était pas moins maniéré dans le dessin et peu soucieux de se conformer à la nature. Aussi, les Carrache n'eurent-il pas plus tôt ouvert leur école, que son atelier fut abandonné, et que sa réputation alla sans cesse en décroissant. En Italie, ses tableaux ne sont pas rares. N. **174, 241.**

Guido Reni,

Né à Calvenzano en 1575, mort à Bologne en 1642.

Il entra fort jeune à l'école de Calvaert, où il devint bientôt le plus habile de tous les élèves. A vingt ans, il se plaça chez les Carrache, qui tirèrent un grand parti de son talent déjà considerable; mais la nature lui inspirait une manière nouvelle qui devait rivaliser avec

celle de ses maîtres: ceux-ci en devinrent jaloux, et le Guide se vit forcé de les quitter. Alors, donnant un libre essor à son inspiration, il chercha, dans le dessin, la noblesse et la grâce de l'antique, dans la couleur, la lumière, la clarté des teintes, l'argentin des tons, et dans la touche du pinceau, la suavité et la finesse, qualités auxquelles ses émules faisaient peu d'attention.

Pendant longtemps, le Guide jouit d'une réputation immense, et ses œuvres furent très recherchées; mais la misère dans laquelle le jeta la passion du jeu, fit rejaillir sur elles le discrédit dont il était lui-même devenu l'objet, et ce n'est qu'après sa mort, que le Guide reprit la place distinguée qu'il mérite d'occuper parmi les maîtres italiens.

La Galerie est riche en tableaux de ce maître; elle n'en possède pas moins de onze, parmi lesquels il en est de fort remarquables. N. 51. 115. 117. 124. 126. 143. 184. 186. 188. 228. 233. 551. 573.

Giulio Cesare Procaccini,

Né à Bologne vers 1550, mort à Milan vers 1628.

Il appartenait à une famille de peintres qui fit école en rivalité avec les Carrache. Son père, Ercole Procaccini, fut son premier maître; mais c'est, surtout, à l'étude des œuvres du Corrège que Giulio se forma, et qu'il se créa un style particulier, se rapprochant tout à la fois du grand peintre de Parme et des Vénitiens, don il avait aussi copié les œuvres. Sa réputation le fit appeler à Gênes, où il exécuta, pour le Doge et pour les grandes familles de la republique, un grand nombre de tableaux, dont plusieurs ornent encore aujourd'hui les galeries célèbres de cette ville. Vers la fin de ses jours il alla s'établir a Milan, où, aidé par ses frères et ses neveux, il ouvrit une école qui fut très-fréquentée.
N. 9. 114. 125.

Leonello Spada,

Né à Bologna en 1576, mort à Parme en 1622.

On le compte parmi les meilleurs élèves des Carrache, sur lesquels on prétend qu'il chercha à renchérir de vigueur, pour faire opposition au style fin et gracieux du Guide, qu'il avait pris personellement en haine.

Il a beaucoup peint dans les principales villes de la Lombardie, a Parme surtout, où il était en grande faveur auprès du duc. Mais dans la plupart de ses œuvres, il y a une rudesse de composition et une crudité de couleur qui ne plaisent pas a tout le monde. On dit que son talent, comme sa vie, fut usé de bonne heure par le excès auxquels il se livrait, ce qui expliquerait la grande différence de valeur qu'on remarque souvent dans ses productions. N. 105.

Gian-Giacomo Sementi, *on* Semenza,

Né en 1580, mort jeune.

De l'aveu du Guide, Sementi et son condisciple François Gessi furent ceux, de tous ses élèves, qui approchèrent le plus de sa manière; il parait, même, que lorsqu'ils copiaient des tableaux du Guide, ou qu'ils peignaient d'après ses dessins, on avait de la peine à distinguer les copies des originaux, les œuvres des élèves de celles du maître. Sementi travailla pour le Guide à Bologne, à Rome et dans d'autres villes des Etats pontificaux, jusqu'à ce qu'il fut attiré en Piémont par le cardinal Maurice de Savoie, qui le prit à sa solde. Les tableaux portant son nom sont rares aujourd'hui, sans doute parce que la plus grande partie de ce qu'il a fait est attribué à Guido Reni, qui probablement y a aussi mis la main. N. 234.

Domenico Zampieri, *dit le* Domenichino,

Né à Bologne en 1581, mort à Naples en 1641.

Que le Dominiquin soit le meilleur élève de l'école des Carrache, personne n'en doute aujourd'hui; mais qu'il soit le plus grand peintre après Raphaël, ainsi que l'a prétendu le Poussin, c'est une exagération dont on fait promptement justice, pour peu qu'on soit impartial.

Les premiers pas de Domenico dans la carrière des arts, tant chez Denis Calvaërt où il débuta, que chez les Carrache où il passa avec son ami le Guide, ne révélèrent pas en lui des talents naturels au-dessus de l'ordinaire: mais à force d'étude, d'observation et de sévérité pour ses œuvres, il acquit une parfaite correction de dessin et une vigueur de coloris que les plus célèbres parmi ses rivaux lui ont enviée. Il travailla successivement à Bologne, à Rome et enfin à Naples où il mourut victime des persécutions que lui suscitèrent Lanfranc et l'Espagnolet, ces deux peintres jaloux et méchants qui ne pouvaient supporter la concurrence de personne. On reproche à ce maître une certaine pauvreté dans la composition, et un manque de noblesse et d'élégance, tant dans l'agencement des personnages, que dans l'expression des figures. N. 115.

Francesco Albani,

Né à Bologne en 1578, mort dans la même ville en 1660.

Il fut, avec le Guide et le Dominiquin, au nombre des jeunes gens qui désertèrent l'atelier de Calvaërt, lorsque les Carrache ouvrirent leur école. Sous ses nouveaux maîtres il fit des progrès si rapides que, jeune encore, il fut appelé à Rome par Annibal Carrache, son plus grand admirateur, pour l'aider dans la décoration du palais Farnese. Après avoir longtemps travaillé et enseigné à Rome, il fut appelé à la cour de Turin où il fit les Quatre Eléments, ces chefs-d'œuvre hors-ligne

dont nous parleron en temps utile. Enfin, il retourna à Bologne où il fit de nombreux élèves, entre autres Sacchi et Cignani, les deux soutiens de la bonne peinture, l'un à Rome, l'autre à Bologne.

Il parait que l'Albane a varié dans ses procédés, car certains de ses tableaux sont restés clairs, frais et argentins, comme s'ils étaient peints d'hier, tandis que d'autres ont tellement poussé au noir qui n'existe presque plus d'harmonie dans la couleur, et qu'ils sont peu agréables à voir. N. 214. 215. 216. 217. 218. 219. 220. 221. 222. 223. 224.

Alessandro Tiarini

Né à Bologne en 1577, mort dans la même ville en 1668.

Il travailla d'abord à Bologne chez Fontana. puis à Florence chez le Passignano, et de nouveau à Bologne chez Louis Carrache qui l'employa beaucoup. Ses ouvrages furent très-goûtés dans la haute Italie où son activité et sa longue carrière ne suffirent pas à satisfaire toutes les demandes. N. 229.

Giovanni-Francesco Barbieri,
dit le Guercino,

Né à Cento en 1591, mort à Bologne 1666.

On ne sait rien de positif sur les commencements de ce maître, si ce n'est qu'il copia quelques œuvres de Louis Carrache pour lequel il avait une vénération toute particulière. Il se créa donc de lui-même le style vigoureux qui lui acquit une réputation immense dans toute l'Europe, et lui attira des commandes innombrables: fort heureusement, il peignait avec une grande rapidité, et cela nous a volu le nombre prodigieux de tableaux qu'on possède de lui. On distingue dans les œuvres du Guerchin trois manières bien distinctes: dans

la primière, les contours et les carnations sont peu étudiés, le coloris est lourd, par suite de l'abus de la terre d'ombre: dans la deuxième, il y a une vivacité de coloris qui imite les Vénitiens, des draperies éclatantes et pliées avec étude, qui rappellent le Giorgion et le Titien; dans la troisième, l'énergie a fait place à l'élégance: le désir de rivaliser avec le Guide, dont le style suave avait le plus grand succès, lui a fait rechercher la beauté des types, plutôt que la vigeur, et dans la couleur il s'efforce d'être plus gai, plus harmonieux.

Le Guerchin fit plusieurs voyages en Piemont où les princes lui commandèrent plusieurs des chefs-d'œuvre que la Galerie possède aujourd'hui. N. 47. 52. 104. 118. 127. 128. 139. 167. 172. 203. 204. 205.

Elisabetta Sirani,

Née à Bologne en 1638, morte dans la même ville en 1665.

Fille de Giovanni-Andrea Sirani, élève du Guide, elle imita la seconde manière de ce maître avec beaucoup de succès. Ardente au travail, prompte dans l'exécution, elle fit un nombre considerable de tableaux, d'après les peintures et les dessins du Guide, pour lequel elle avait une espèce de culte. La fermeté de sa touche, le charme de sa couleur devinrent si guidesques, que les œuvres de l'élève passent quelquefois pour celles du maître. Elle mourut empoisonnée par une de ses servantes à l'âge de 26 ans, et fut enterrée dans la même tombe que Guido Reni. N. 185.

Guido Canlassi, *dit* Cagnacci,

Né à Castel-san-Arcangelo en 1601, mort à Vienne en 1681.

Peintre peu connu ailleurs qu'en Autriche où il a travaillé presque exclusivement pour l'empereur Léopold I. Il avait appris à l'école du Guide dont il imita assez

bien le style; mais sa couleur est moins argentine, son dessin moins correct, ses figures sont moins gracieuses et offrent de la dureté dans les contours. Ajoutons que ses tableaux, fort rares, d'ailleurs, ont poussé au noir d'une façon peu agréable. N. 131.

Carlo Cignani,

Né à Bologne en 1628, mort à Forli en 1719.

Il fut élève de l'Albane, et copia avec assiduité les œuvres du Guide et du Corrège. Après l'extintion des Carrache et de leurs élèves immédiats, le style gracieux du Cignani prévalut à tel point, que le Pape nomma l'artiste bolonais directeur de l'Academie Clémentine, e le fit chevalier du Christ. Cignani s'acquitta de ces fonctions avec le même soin qu'il mettait à peindre: a ses yeux, jamais un tableau n'était assez terminé; on cite la coupole de Forli, qu'il mit vingt ans á peindre, la corrigeant, la retouchant sans cesse, jusq'au jour oû les autorités, fatiguées de cette longueur interminable, firent, malgré lui enlever les échafaudages. Ceci explique pourquoi ses tableaux sont rares, surtout ceux de genre qu'il finissait bien plus soigneusement que les tableaux de sainteté destinés aux églises. N. 48, 102, 175, 176.

ÉCOLE VÉNITIENNE

Andrea Mantegna.

Né á Padoue en 1431, mort en 1506.

Il fut élève du Squarcione qui, charmé de ses rares dispositions pour la peinture, l'adopta pour son fils, et l'instruisit avec une telle assiduité, qu'à l'âge du 17 ans

l'élève peignait déjà des tableaux dont le maître était fier. Le mariage contracté par Andrea avec la fille de Jacopo Bellini mécontenta le Squarcione, qui depuis-lors, devint sévère pour la personne et les œuvres de son fils d'adoption; mais cette rigidité même, jointe aux conseils des Bellini ses alliés, contribua puissamment à faire progresser Andrea. Dans l'étude de l'antique, à laquelle il s'était fort appliqué dans le principe, il avait pris une certaine sécheresse de plis, une dureté de contours, un manque d'expression qui sentaient le marbre; il se corrigea de ses défauts, et, tout en cherchant la beauté des types antiques et la correction des contours, il mit dans son style une charme et une animation, qu'on n'avait point vus avant lui, et qui influèrent beaucoup, non sulement sur l'école qu'il avait fondée á Mantoue mais sur tout l'art italien; on croit, même, que Léonard de Vinci et Raphaël ont étudié ses œuvres, alors déjà célèbres dans toute la Péninsule.

Mantegna a beaucoup peint pour le duc de Mantoue et pour le pape; cependant, ses tableaux sont devenus rares, quoique le petit nombre qu'en possèdent les musées soient en assez bon état de conservation. N. 97.

Giovanni Bellini.

Né á Venise en 1426, mort à Venise en 1516.

Élève de son pêre Jacopo Bellini et de son beau-frère Andrea Mantegna, il a la gloire d'avoir été le maître du Giorgion et du Titien, et par consequent le principal fondateur de la grande école vénitienne. Après avoir étudié á Padoue , dans sa famille, il retourna à Venise, oû il travailla douze ans aux peintures du palais ducal incendié en 1577. A un âge avancé, la supériorité manifeste de ses propres élèves ranima son courage; il se forma un style plus large, mit plus de chaleur dans ses tons et parut, dans sa derniere vieillesse, plus grande peintre qu'il n'avait été dans l'âge de la

force. Les œuvres de ce maître sont assez rares de nos jours, même á Venise, par suite de l'incendie dont nous avons parlé. N. 198.

Francesco Morone.

Né à Verone ver 1475, mort en 1529.

Il fut élève de son père Domenico Morone, qu'il surpassa en talent. Au dire de Vasari, ses peintures avaient de la grâce, de la correction dans le dessin, et un coloris vif et agréable. Il travailla longtemps de concert avec son ami Francesco da Libri. N. 59.

Giorgio Barbarelli, *dit le* Giorgione.

Nè à Castel-Franco en 1477, mort en 1511.

Il apprit à peindre de Jean Bellin; mais il abandonna bientôt le faire minutieux et la couleur fade du maître, pour se créer une manière ferme et résolue visant à l'effet plutôt qu'à l'analyse, et adopter une couleur chaude, un clair-obscur vigoureux, qui ouvrirent une carrière nouvelle à l'école venitienne. Il décora à fresque un grand nombre de façades de palais à Venise, et peignit à l'huile beaucoup de portraits qui fon encore aujourd'hui l'admiration des connesseurs: mais il fit moins de tableaux de genre, la mort l'ayant enlevé à l'âge de 33 ans. N. 70.

Tiziano Vecellio.

Né à Pieve en 1477, mort a Venise en 1576.

Aucun peintre n'a fourni une carrière aussi longue et aussi brillante que le Titien, aucun n'a conservé, jusqu'à sa derniere heure, autant d'amour pour l'art et autant d'ardeur ou travail. Il commença par peindre,

dans la manière naïve et finie de son maître, Jean Bellin, mais transporté dans un autre ordre d' idées par les conseils et les exemples de son condisciple le Giorgion, il se fit un style à la fois large et correct, noble et naturel, qui, secondé pur un coloris puissant, attira sur ses œuvres l'admiration universelle. Recherché de tous les souverins de l'Europe, choyé par tous les grands personnages, il ne se laissa jamais détourner de ses travaux, et en le surprenant à l'âge de 99 ans, la mort le-trouva encore les pinceaux et la palette à la main. Aussi voit-on partout un grand nombre de ses œuvres, et la plupart assez bien conservées, grâce au fort empâtement de la couleur, aux procédés et aux matières dont il a fait usage. N. 49, 77, 79, 80, 81, 82, 179. 196, 209.

Jacopo Palma, *dit* Palma il Vecchio.

Né á Serinalta vers 1480, mort vers 1548.

On croit qu'il à été élève de Jean Bellin, dont il ne tarda pas à abandonner la manière sèche, pour marcher sur les traces de ses condisciples le Giorgion et le Titien. Comme eux, il à cherché à fondre les nuances, à adoucir les contours, et à faire ressortir les figures par un clair-obscur très prononcé. Il à produit une grande quantité de tableaux aussi agréables de composition que de couleur. N. 46.

Alessandro Bonvicino, *dit le* Moretto da Brescia.

Nè à Rovato vers 1500, mort en 1560.

La vie de ce maître est peu connue; on sait qu'il travailla chez le Titien, et qu'ensuite il peignit beaucoup, tant à l'huile qu' à fresque, dans les principales villes de la Lombardie. Ses tableaux se font remarquer

par un ton plus argentin que ceux des autres peintres de Venise qui adoptèrènt le coloris chaud et doré du Giorgion. Le plus cèlèbre de ses élèves fut le Moroni, dont il est question ci-après. N. 202.

Giovanni Battista Moroni.

Né à Albino vers 1515, mort à Bergamo en 1578.

Il fut élève de Bonvicino qui le forma surtout à faire le portrait. Ses succès dans ce genre furent si grands, que le Titien lui même le recommandait chaudement aux grands personnages du pays qui voulaient se faire peindre. Il à moins bien réussi dans les grandes compositions. N. 141, 210.

Giovanni Antonio Licinio *dit le* Pordenone.

Né â Pordenone en 1484, mort á Florence en 1540.

On ignore de qui il apprit la peinture; mais le caractère des ses œuvres prouve qu'il avait étudié le Giorgion.. Dans sa jeunesse, il paignit presque exclusivement dans le Frioul, sa patrie, quelquefois à l'huile, plus souvent à fresque. Il travailla ensuite dans plusieurs villes de la Vénétie et de la Lombardie, faisant au Titien une concurrence ouverte qui contribua probablement au progrès de deux maîtres; c'est assez dire que son style avait une puissance peu commune, et sa couleur une vivacitè digne de la belle école vénitienne. Appellé à Ferrare par le duc Hercule II, il se trouva en rivalité avec les frères Dosso, et ne tarda pas à y mourir empoisonné. N. 187.

Callisto Piazza.

Né à Lodi vers 1500, mort vers 1555.

Voici encore un maître qui s'est formé, on ne sait guère comment, sur les modèles du Giorgion et du Titien. Il travallait à fresque de préférence et avec plus

de succès qu'à l'huile. On cite, cependant, des tableaux de lui, où on a cru voir des têtes peintes par le Titien. preuve que son pinceau n'etait pas d'une inferiorité facile à reconnaître. Il existe encore, à Milan et à Gênes. des fresques assez bien conservés, qui, sans être irréprochables, quant au dessin, témoignent d'un savoir éminent dans le coloris. N. 170.

Bonifazio Bembo.

On le croit né á Crémone; il travaillait vers la fin du xve siècle.

Lanzi dit qu'il existe dans la cathédrale de Crémone une fresque de ce maître signée ainsi: *Bembus incipiens* 14.... les deux derniers chiffres ayant été enlevés quant on y a placé l'orgue. Il dit aussi qu'on a souvent confondu ce peintre avec le Bonifazio de Venise. élève et imitateur du Titien, qui vécu longtemps après, Au dire de Vasari, Bembo travaillait pour la Cour à Milan des 1461; mais il est impossible de concilier cette date avec celle de 1524 que porte un tableau signé de son frère Gian Francesco Bembo; son style, d'ailleurs, à en juger par le tableau de la Galerie, appartien à une époque plus rapprochée du Giorgion. N. 238.

Paris Bordone.

Né à Trévise en 1500, mort à Venise en 1570.

Il est du très-petit nombre des peintres auxquels le Titien consentit à enseigner quelque peu les principes de son art; mais il dut bientôt quitter son maître, et en étudiant les œuvres du Giorgion, il se fit une manière à lui qui rivalise de grâce et d'expression avec les plus célèbres parmi ses contemporains. Il passa en France sous le regne de François II, et y fut employé par les grands de la Cour à faire beaucoup de portraits qui devaient être autant de chef-d'œuvre, à en juger

par ceux que possèdent aujourd'hui les musées. On voit dans la galerie Brignole à Gênes un grand tableau de sainteté fait dans une manière toute differente des portraits; et je possède moi-même une Sainte-Famille de Bordone, merveilleuse de faire et de conservation, qui ne rassemble pas du tout à ce que les autres maîtres vénitiens ou lombards ont fait dans ce genre. N. 161.

Jacopo da Ponte, *dit le* Bassano.

Né à Bassano en 1510, mort dans la même ville en 1592.

Il apprit à peindre de son père dans la manière sèche et terminée des maîtres du XV siècle; mais étanallê à Venise pour achever son éducation artistique, il se mit à copier les œuvres du Titien et de Bonifazio, et prit insensiblement le faire large, les tons chaleureux, et les nuances fondues de ces maîtres. Il exécuta dans cette nouvelle manière des tableaux d'un grand mérite, où l'on reconnait l'influence exercée par le Giorgion sur toute l'école vénitienne. La mort de son pére l'ayant obligé de retourner à Bassano, et de s'y fixer, il abandonna peu à peu le style grandiose et le coloris harmonieux, pour adopter un genre, qu'on pourrait appeler paysan, et une couleur criarde dont il a seul la gloire. Dans les tableaux de cette troisième manière,il n'à peint généralement que des foires, des marchés ou des fermes, oû il y a un pêle-mêle incroyable de campagnards, de marchandes, de laitières, d'animaux, de volailles, de fruits, de légumes et d'utensiles de toute espèce. Ses personnages sont le plus souvent accroupis ou agenouillés; rarement leur pieds sont à découvert, particularité qui a fait croire que le Bassano ne savait pas bien les faire. Les tableaux qu'il peignit ainsi, loin des grandes villes où le talent s'aggrandit et se perfectionne, sont en nombre trés-considérable; il est à croire, neammoins, qu'on attribue a Jacopo beaucoup de tableaux peints par ses fils, qui furent en nombre de

quatre, et qui imitèrent assez bien leur père, pour que, même du vivant de celui-ci, leurs œuvres tronpassent l'œil exercé des peintres. N. 41, 75, 76. 107, 142, 144.

Antonio Badile.

Né à Vérone en 1480, mort dans la même ville en 1560.

On ne sait de qui il apprit la peinture, mais il fut le premier à Vérone qui ait substitué à la sécheresse et à la froideur des anciens, le style large, les contours fondus, le coloris clair et séduisant que sont neveu et élève Paul Véronèse a portés à un si haut point.

Il reste de lui peu de tableaux, mais il lui suffit d'avoir été l'oncle et le maître du plus grandiose des peintres vénitiens, pour que son nom occupe toujours une belle place dans l'histoire. N. 85.

Jacopo Robusti, *dit le* Tintoretto.

Né à Vénise en 1512, mort en 1594.

Il commença chez le Titien qui, jaloux de tous ceux dont il pouvait craindre la rivalité, renvoya son jeune élève, des qu'il aperçut en lui un grand talent pour la peinture. Loin de se décourager, le Tintoret se mit à étudier avec ardeur dans une pauvre mansarde, et alliant le dessin vigoureux de Michel-Ange au coloris brillant du Titien, il ne tarda pas à devenir un des premièrs peintres de son époque. Mais, comme il produisait beaucoup et très-rapidement, ses œuvres n'avaient pas toujours le même mérite, et fournissaient quelquefois matière à de justes critiques. N. 180

Paolo Caliari, *dit* Paolo Veronese.

Né à Vérone en 1528, mort à Venise en 1588.

Il commença par apprendre à modeler de son père qui était sculpteur; mais se sentant plus de dispositions pour la peinture, il entra chez son oncle Antonio Ba-

dile, où il reçut incontestablement les premières inspirations du grand style dans lequel il s'est tant illustré depuis. De Vérone il alla travailler à Mantoue pour le cardinal Gonzaga, puis à Vénise, où, dans un grand concours ayant pour objet de peindre la bibliothèque de Saint-Marc, il fut proclamé par ses propres rivaux le premier de tous les candidats.

Paul n'avait alors que 28 ans; six ans plus tard, une ambassade vénitienne lui fournissait l'occasion d'aller à Rome; il en profita pour aller étudier les chefs-d'œuvres de tous les âges que cette ville renferme, et dans cette étude, il agrandit sa manière en la simplifiant, et comme il le disait lui même: « il s'est senti des plu- « mes pousser aux ailes. » C'est depuis lors qu'il fit ses peintures les plus remarquables, notamment ces gigantesques et admirables Gênes répandues en si grand nombre par toute l'Europe, où tout ce que l'imagination a pu inventer de plus grandiose et de plus noble en architecture, en costumes, en groupement de personnages, en airs de tête, en vases et en toute sorte dn détails, est rendu avec un talent magique dans une couleur argentine et suave inconnue avant lui. Parmi les tableaux de ce maître, il en est qu'on dirait peints d'hier, tant ils sont purs de couleur et de conservation; d'autres ont éprouvé, dans certain tons, dans les bleu principalement, des altérations si profondes, que touts harmonie de coloris a cessé d'exister. Cela provient, sans doute, de la mauvaise qualité des matières que le maître a employées dans certains cas. N. 72. 73. 74.

Daniele Saiter, *ou* Seiter.

Né à Vienne en 1649, mort en Lombardie en 1705.

Il fut instruit et dirigé pendant douze ans par Gian-Carlo Loth de Monaco qui mourut à Venise en 1698 à l'âge de 66 ans, après avoir beaucoup produit, tant en Italie qu'en Allemagne au service de l'empereur Leo-

pold I. On le regarde comme le meilleur élève que Loth ait fait à Venise, et ses œuvres sont là pour prouver qu'il était, en effet, un excellent coloriste. Se réputation le fit appeler à Turin par les princes de la maison de Savoie qui le chargèrent de nombreux travaux à fresque, qu'on peut voir encore, tant au palais royal, que dans différents châteaux de la couronne dans le voisinage de la capitale. Il à également peint, à Rome, et à Venise, un nombre considerable de tableaux à l'huile où l'on remarque, surtout, une grande puissance de coloris: il a sous ce rapport, un avantage marqué sur son compétiteur à Turin, le flamand Jean Miel, qui l'a beaucoup distancé dans la correction et la grâce du dessin.

N. 122. 138.

Sebastiano Ricci, *ou* **Rizzi.**

Né à Cividal di Belluno en 1662, mort à Venise en 1734.

Il fit ses premières étude, d'abord à Venise, puis à Milan, sous Cervelli et Lisandrino. Il se mit ensuite à voyager par toute l'Italie, copiant assidûment les maîtres de chaque école, de manière à se rendre familiers tous les styles. Sa réputation grandissant avec son talent, il fut invité à la cour de plusieurs souverains avides de ses œuvres, et pour contenter tout le monde il dut passer successivement en Allemagne, en France, en Flandre et en Angleterre, laissant partout des admirateurs. Son style possède, en effet un caractère d'originalité qui plait à beaucoup de personnes, celui de résumer tantôt dans le dessin, tantôt dans la couleur, des traits propres à une foule d'écoles distinctes. Il y a chez lui de la grandeur dans la composition, de la noblesse dans l'expression et les attitudes, du charme dans le coloris, de la facilité dans la touche; mais il a le défaut d'avoir fait ses personnages un peu trop longs, et de n'avoir pas une palette harmonieuse. Comme Ricci a beaucoup travaillé et à une époque déjà rapprochée de nous, ses tableaux ne doivent pas être rares; mais ayant souvent cherché

à imiter les anciens, il est probable que la plupart de ses ouvrages portent aujourd'hui dans le commerce et chez les amateurs le nom des maîtres qu'il a pastichés avec un rare bonheur. N. 110. 111. 133. 158. 159

Gian-Battista Tiepolo.

Né à Venise en 1692, mort en Espagne en 1769.

Il est le dernier des Vénitiens qui, pendant le XVIII[e] siècle ait acquis une célébrité européenne. Il eut pour maître le Lazzarini, puis il imita le Piazzetta, et enfin se dévoua à l'étude de Paul Véronèse et d'Albert Durer. La peinture à fresque était le genre pour lequel il avait le plus de dispositions, et qu'il exécutait avec autant de facilité que de grâce dans la couleur; seulement, on y voudrait un peu plus d'exactitude dans le dessin, et un peu plus de poésie dans la compositions: ses tableaux à l' huile annoncent plus de recherche. Il a souvent peint des figures dans des paysages, notamment dans les vues de Venise de Canaletti et de Bellotto. N. 166.

Bernardo Bellotto.

Né á Venise en 1724, mort á Varsovie en 1780.

Elève et neveu d'Antonio da Canal, il en imita si bien la manière, qu'on lui avait donnè, en souvenir de l'oncle, le surnom de Canaletto, dont il a même signé quelques tableaux. Il passa sa vie à voyager dans presque toute l'Europe, où il peignit une infinité d'édifices et de sites habilement choisis. N. 83. 84.

Giuseppe Nogari,

Né á Venise en 1728, mort en 1793.

Il apprit à peindre d'Antonio Balestra, et devint un des plus abiles portraitistes de son temps. Le roi Charles-Emmanuel III l'attira en Piémont où il travailla long-

temps à son service, et cette circonstance me fait trouver surprenant que la Galerie ne soit pas plus riche en-œuvres de ce maître. N. 63. 64. 65. 66.

ÉCOLE MILANAISE

Bernardino Luini, *ou* Lovini,

Né à Luino vers 1460, mort après 1530.

On croit qu'il a été élève du Scotto, et nullement de Léonard de Vinci; toutefois, on le regarde comme le plus abile imitateur De Léonard, et à toutes les époques, ses œuvres ont trompé bien des connaisseurs. Dans les commencements, il a montré une tendance vers la sécheresse et la minutieux des anciens; mais, soit qu'il ait fait un voyage à Rome, soit, plus probablement qu'il ait eû occasion d'étudier quelques copies de Raphaël, le fait est que sa manière est allée en s'aggrandissant, son pinceau en s'adoucissant, et que ses derniers tableux suivent de près les œuvres du grand chef de l'école milanaise. Ses ouvrages sont aujourd'hui fort rares. N. 236.

Cesare da Sesto, *dit* Cesare Milanese,

Mort en 1524.

Il à été, avec Luini, un des plus heureux imitateurs de Léonard de Vinci, et, comme son émule, il s'est pénétré des œuvres de Raphaël, pour donner à son style plus de grandeur et de varieté. On sait peu de chose touchant sa personne et sa vie; mais ses œuvres nous

attestent qu'il a été le plus fort de tous les élèves de Léonard, et que parfois il a marché de près sur les traces du *divin* peintre d' Urbin. Si on en croyait la tradition, Raphaël lui aurait dit un jour: « Il est étonnant « qu'étant si intimes amis, nous nous respections réci« proquement si peu en matière de peinture, » voulant insinuer par-là qu'ils rivalisaient tous deux à qui l'emporterait sur l'autre! Il est de fait qu'après les Madones de Raphaël, il n'en est pas qui respirent un air plus suave et plus céleste que celles de Cesare: la composition n'en est peut-être pas d'une élévation extraordinaire; mais l'expression, le charme de la couleur et la finesse de la touche sont tout ce qu'on peut voir de plus délicieux. N. 71. 123.

Giovanni Antonio Beltraffio,

Né à Milan en 1467, mort dans la même ville en 1516.

C'était un gentilhomme milanais, élève de Léonard de Vinci, auquel des occupations plus sérieuses laissaient peu de temps libre pour vaquer à la peinture qu'il aimait passionnément. On croit, toutefois. qu'après la mort de son maître, il fut nommé directeur de l'Accadémie de Milan, et qu'il remplit ces fonctions avec autant de zèle que de discernement jusqu'à sa mort. Lanzi écrivait, il y a environ 60 ans, que la *Vierge de la famille Casio* que possède le Louvre (n. 71) était le seul tableau authentique de ce maître exposé au public mais depuis-lors il en a été découvert un assez grand nombre dans la haute Italie, et on peut aujourd'hui juger plus sainement le talent de Beltraffio, qui, tout en châtiant son dessin, et en fondant ses teintes, ne s'est pas entièrement débarrassé de la sécheresse propre aux peintres du xve siècle. N. 54. 213.

Ambrogio Borgognone,

Milanais, florissait vers l'année 1500.

On suppose qu'il avait appris à peindre sur les œuvres de Vincenzo Foppa qui travaillait vers 1400, et qu'on regarde comme un des premiers fondateurs de l'école milanaise. Il lui était aussi resté la sécheresse des contours, la gracilité des membres et la dureté des draperies propres au xve siècle mais en revanche ses ouvrages respiraient une naiveté, un naturel charmant, comme on peut le voir encore dans la coupole de saint Simplicien à Milan qu'il peignit à fresque. Ses tableaux à l'huile sont fort rare. N. 201.

Giovanni Battista Crespi, *dit le* Cerano,

Né à Cerano vers 1557, mort á Milan en 1633.

Doué de grandes dispositions pour les beaux arts, il apprit à peindre, à modeler, à sculpter, ainsi que l'architecture, la poésie et l'escrime. Tous ces talents lui donnèrent en Cour une supériorité marquée qui le fit choisir pour l'exécution des grandes entreprises conçue par le cardinal Fréderic de Borromée, et pour la direction de l'Accadémie de Milan. Il fit, entre autres choses, le dessin et le modèle de la statue colossale de saint Charles qui domine la ville d'Arona. Dans ses tableaux on remarque de grandes qualités mêlées à de grands défauts; c'est dit-on, à peindre les oiseaux et les quadrupèdes qu'il à le mieux réussi. Il à formé plusieurs éléves, parmi lesquels Lanzi compte Daniele Crespi, un des meilleurs maîtres milanais de son époque. N. 169.

Michel-Angiolo Amerighi, *dit le* Caravaggio,

Né à Caravaggio en 1569, mort á Porto-Ercole en 1609.

Fils d'un maçon qui ne l'employait qu'à préparer les murs pour les fresques, il apprit à peindre de lui-même,

et ne copia d'autres œuvres que celle du Giorgion dont il chercha à imiter la couleur. Affectant du mépris pour l'antique et pour les grands maîtres qui ont excellé dans le beau ideal, il s'est attaché à reproduire la nature telle quelle, même dans ce qu'elle a de commun ou de disgracieux. Par esprit d'opposition pour l'école du Guide, il adopta une couleur âpre et vigoureuse, des tons sombres et des fonds noirs qui donnent à ses tableaux un aspect peu agréable. Il traitait de préférence des sujets sinistres, tels que des duels, des guet-à-pens nocturnes, des querelles et des meurtres, ne faisant en cela que de suivre son naturel pervers et cruel jusqu'à l'homicide. Son coloris eut beaucoup d'imitateurs, parmi lesquels se sont signalés Manfredi, Honthorst, Valentin et Simon Vouet. N. 53. 193.

Pier-Francesco Mazzucchelli,
dit le Morazzone,

N à Morazzone en 1571, mort à Plaisance en 1626.

Il fit ses premières études à Milan, puis il alla se perfectionner à Rome, d'où il revint avec un style énergique et grandiose qui lui assura le premier rang dans l'école milanaise, et lui valut la faveur des souvrains et des hauts personnages de la haute Italie. Le duc de Savoie, Charles-Emmanuel I, l'attira en Piémont, où, après avoir exécuté beaucoup de travaux fort remarquables, il fut créé chevalier de SS. Maurice et Lazzare. Dans ses œuvres il se rapproche du Guide par le dessin, de Léonard de Vinci par la touche, et de Paol Véronèse par la couleur: il y à, du reste, un empâtement et une pureté de pinceau qui annoncent un travail facile, exempt de tâtonnements. N. 91. 211. 259.

Bartolomeo Schidone, *ou* Schedone,

Né à Modène vers 1580, mort en 1615.

On ignore quel a été son maître, mais au style de

ses œuvres, on croit qu'il s'est formè â l'étude du Corrège et des maîtres lombards qui ont imité Raphaël. Il travailla beaucoup à fresque, moins à l'huile, et étant mort jeune, par suite de sa passion pour le jeu, ses tableaux authentiques sont rares. On y remarque un faire vigoureux, des tons très accusés; mais son dessin n'est pas toujours gracieux ni correct. N. 136. 137.

Daniele Crespi,

Nè à Milan vers 1590, mort en 1630.

C'est un des peintres fort remarquables de l'Italie, mais peu connu hors de son pays. Il fut élève du Cerano et de Jules Procaccini qu'il ne tarda pas à surpasser, prenant de chaque école et de chaque maître ce qu'il trouvait de bon, et laissant ce qui lui paraissait defectueux. A chaque ouvrage qu'il exécutait, il s'efforçait de faire un pas en avant, et il est indubitable qu'il aurait atteint la perfection de l'art, si la peste ne l'avait soudain enlevé avec toute sa famille, lorsqu'il avait à peine quarante ans. Après lui l'école milanaise est tombée rapidement en décadence. N. 45. 189.

Francesco Cairo,

Né à Varese vers 1598, mort en 1674.

Il imita d'abord la manière du Morazzone dont il était élève; mais étant ensuite allé à Venise et à Rome, les exemples des autres écoles lui inspirèrent un nouveau style plein de grâce et d'expression. Revenu dans le nord de l'Italie, il peignit pour les eglises de Milan et de Turin bon nombre de tableaux fort remarquables par la vivacité de la couleur, et la finesse du pinceau. N. 184.

Gian-Pietrino.

Selon toute probabilité, il a été l'élève de Léonard de

Vinci dont il a imité la manière mieux que personne; mais je le place à la fin de l'école milanaise, parce que je n'ai pu recueillir sur lui aucun renseignement biographique. Son nom, même, est inconnu aux amateurs; je ne serais pas surpris, néanmoins, que plusieurs de ces tableaux douteux qu'on aime à attribuer à Léonard, ne fussent des œuvres de Gian-Pietrino. N. 78.

ÉCOLE PIÉMONTAISE

Macrino da Alba,

Né à Alladio, peignait entre la fin du xve siècle et le commencement du xvie.

On ignore où il apprit la peinture; mais à en juger par les rares ouvrages qui restent de lui, il à dû étudier sous quelqu'un des maîtres primitifs antérieurs à Léonard de Vinci. Comme eux, il a un style pauvre, des lignes symétriques et des poses raides, qui rappellent les premiers peintres allemands. Lanzi suppose qu'il avait vu Rome, ou tout au moins l'école de Léonard; mais la plus légère inspection de ses œuvres rend cette hypothèse inadmissible; car, pour peu qu'un homme de talent réel, tel que Macrino, eût vu les maîtres sublimes de Rome ou de Milan, il eût apporté à son style des changements profonds; chose dont on ne voit pas la moindre trace. N. 25. 28.

Girolamo Giovenone,

Né à Verceil, vivait encore en 1516.

On suppose qu'il a étudié sous la direction de Boniforte, Oldoni et Fra-Pietro qui enseignaient la peinture à Verceil vers le milieu du xve siècle. Quoi qu'il en soit, il s'est distingué parmi ses contemporains de l'école milanaise, dont le style se rapprochait beaucoup du sien, et il eut la gloire de former Gaudenzio Ferrari, le plus grand peintre de l'école piémontaise. Ses tableaux authentiques sont fort rares. N. 20. 35.

Gaudenzio Ferrari,

Né à Valduggia en 1484, mort à Milan en 1549.

Il n'y a pas de peintre à l'égard duquel la renommée ait été aussi injuste qu'à l'égard de celui-ci. Son nom est à peine connu hors des petits pays qui ont le privilége presque exclusif de posséder ses œuvres, et, cependant, son mérite le place au-dessus de la plupart des maîtres de second ordre, et le rapproche du petit nombre des hommes éminents qui ont atteint les dernières limites de l'art, tant il est vrai que la célébrité dépend plutôt du concours de certaines circonstances accidentelles, que du mérite réel du personnage. On croit que Ferrari fut successivement l'élève de Giovenone, du Scotto, de Luini et du Pérugin: à l'école de ce dernier, il se lia d'amitié avec Raphaël qui, n'ayant pas tardé à reconnaître ses rares talents, l'employa vers 1517, à peindre avec lui les appartements de Torre-Borgia au Vatican. De retour en Piémont, Gaudenzio exécuta au Mont Varallo un nombre considérable de fresques empreintes du style raphaélesque le plus grandiose; il fit, en outre, beaucoup de tableaux d'église qui, par l'onction religieuse et la douce piété qu'ils respirent, ont fait donner à l'auteur, par un synode de Novare, le surnom de *très-pieux*. Parmi les nombreux

élèves ou imitateurs de Ferrari se sont distingués Bernardino Lanini, Giovanni Battista della Cerva et Andrea Solari. N. 16. 17. 18. 19. 37.

Bernardino Lanini,

Né à Verceil vers 1510, mort vers 1578.

On le regarde avec raison comme le meilleur élève de Gaudenzio Ferrari dont il imita fort bien le style et la couleur. N'ayant pas voyagé hors du Piémont et de la Lombardie, ses idées ne purent s'agrandir devant les modèles laissés par les grands maîtres des autres écoles, et il resta toujours dans ses compositions une certaine uniformité tendant à la monotomie. Néammoins, ce qu'il a fait révèle un talent supérieur apte à produire de grandes choses, s'il avait reçu de grands encouragements. N. 21. 26. 34. 38.

Gian-Antonio Razzi, *dit le* Cavaliere Sodoma,

Né à Verceil en 1479, mort à Sienne en 1554.

On croit qu'il a fait ses premières études sous Giovenone, son compatriote, dont il a conservé quelques particularités de style. Etant allé à Rome sous le pontificat de Jules II, il exécuta au Vatican et à la Farnesina des peintures importantes dans la manière de Léonard de Vinci, dont il avait assez bien saisi le clair-obscur. Il se rendit ensuite à Sienne, où il passa presque tout le restant de ses jours, travaillant pour vivre avec une rapidité qui ne lui permettait pas toujours de donner à ses œuvres tout le mérite dont il eût été capable. Vasari parle de ce maître tantôt en bien, tantôt en mal; Giovio le dit presque égal à Raphaël; mais, abstraction faite de ces exagérations, on s'accorde à reconnaître que Razzi a été un grand peintre digne de

l'époque glorieuse où il a vécu. Parmi ses élèves on distingue surtout Michel-Angiolo Anselmi et Daniel de Volterre. N. 36. 590.

Jacopo Argenta,

Né à Ferrare, travaillait en 1560.

Tout ce qu'on sait de lui c'est qu'il était peintre de la Cour de Savoie sous Emanuel Philibert. Les deux tableaux de la Galerie, revêtus de sa signature, prouvent que ce maître n'était point un simple miniaturiste, ainsi que le suppose Lanzi, mais qu'il peignait en grand et à l'huile avec un talent assez remarquable.
N. 552. 553.

Guglielmo Caccia, *dit le* Moncalvo,

Né à Montabone en 1568, mort en 1625.

On suppose qu'il a étudié sous la direction de Giorgio Soleri, genre de Bernardino Lanini, qui était peintre de la Cour sous Charles Emanuel II. Il a donné une grande impulsion à l'art en Piémont, travaillant et enseignant partout avec une ardeur et un zèle infatigables; il a peint, surtout, pour les églises qui, aujourd'hui encore, sont riches en tableaux de ce maître.
N. 31. 593.

Bartolommeo Caravoglia,

Né à Crescentino en Piémont; peignait vers le milieu du XVIIe siècle.

Tout ce qu'on sait de cet artiste, c'est qu'il a été élève de Guerchin, et qu'il a passé presque toute sa vie à Turin faisant des tableaux pour les églises et les couvents. N. 27. 30.

Domenico Olivieri,

Né à Turin en 1679, mort dans la même ville en 1755.

Il se forma principalement sur les modèles flamands dont la Galerie particulière du roi était déjà fort riche, et qui s'était encore accrue à la mort du prince Eugène de Savoie. La caricature était le genre pour lequel il avait le plus d'attrait, et dont on retrouve des traces dans ses tableaux les plus sérieux. Ce genre l'avait conduit à ne faire que de petites figures de quelques pouces de hauteur qu'il groupait en grand nombre dans ses compositions. Il fut imité par Graneri son compatriote, mort vers la fin du siècle dernier.
N. 29.

Claudio Beaumont,

Né à Turin en 1694, mort dans la même ville en 1766.

Il commença ses études à Turin sous Agnelli, et passa ensuite à Rome, où il copia longtemps les œuvres de Raphaël, des Carrache et du Guide. De retour en Piémont, il fut nommé directeur de l'Académie royale des beaux arts, à laquelle ses préceptes, ses exemples et son ardente activité donnèrent une vie nouvelle. De son école sortirent, non seulement des peintres habiles, mais encore des graveurs, des artistes en tapisserie, des modeleurs et des sculpteurs, qui ont laissé une quantité d'ouvrages remarquables. On devine, cependant, sans peine, qu'en partageant ses soins à plusieurs arts à la fois, il a dû délaisser un peu la peinture; on dit, même, qu'à force de faire, pour la fabrique royale de tapis, des cartons, négligés et faciles, il a perdu, sur ses vieux jours, la correction du dessin et l'entente de la couleur. Plusieurs églises de Turin possèdent de bons tableaux de Beaumont, et dans divers palais royaux ses fresques rivalisent avec celles de Vanloo, de Sébastiano Ricci, de Guidoboni et d'autres artistes célèbres, que le roi

de Sardaigne attirait à sa Cour, afin d'exciter l'émulation de son peintre ordinaire, qu'il avait, du reste, créé chevalier de SS. Maurice et Lazare. N. 24.

Giovanni Antonio Molinari,

Né à Savigliano en 1721, mort à Turin en 1793.

Il fut, parmi les élèves de Beaumont, celui qui s'attacha le plus à la correction du dessin, laissant à son condisciple, Vittorio Blanseri, la supériorité du coloris. Appelé à faire le portrait du roi Charles Emmanuel III, tâche difficile dont il s'acquitta avec les plus brillant succès, il lui eût été facile, en se produisant un peu, d'arriver à une haute position; mais la modestie et la réserve de son caractère le tinrent à l'écart des honneurs, et son grand talent ne fut vraiment apprécié qu'après sa mort. Dans les tableaux que la Galerie possède de lui, on trouve du Guerchin et du Caravage; exactitude et noblesse de dessin, force de clair-obscur, empâtement de couleur; tout y annonce un peintre consommé dans son art. N. 22. 23. 32. 98.

Bernardino Galliari,

Né à Andorno vers 1725, mort vers 1780.

Il s'est fait de son vivant une grande réputation dans le décor et la perspective. J'ai vu récemment sa collection d'ébauches de scènes de théatre à la plume; c'est étourdissant de verve et de richesse. N. 603.

Laurent Pécheux,

Né à Lyon vers 1770, mort à Turin en 1822.

Il avait acquis de la renommée dans la peinture à fresque, ce qui lui valut, de 1796 à 1808, la place de

professeur à l'Academie des beaux-arts. A la restauration, il fut nommé premier peintre du Roi de Sardaigne, et mourut avec ce titre, plutôt honorifique que bien justifié par des œuvres d'un mérite réel. N. 2.

ÉCOLE GÉNOISE

Andrea Semino *ou* **Semini,**

Né à Gênes en 1510, mort en 1578.

Il reçut les premières notions de peinture de son père, Antonio Semini, qui recevait lui-même les conseils de Perino del Vaga, qu'on regarde à juste titre comme le principal fondateur de l'école Génoise. Il se rendit ensuite à Rome avec son frère Ottavio pour y étudier les œuvres de Raphaël et les marbres antiques. De retour à Gênes, il se fit remarquer par un style facile et franchement romain, auquel je ne reprocherai qu'un peu de froideur. N. 108.

Luca Cambiaso *dit le* **Luchetto da Genova,**

Né à Gênes en 1527, mort à Madrid en 1585.

Il n'eut d'autre maître que son père Giovanni qui l'exerça à copier d'abord le dessins du Mantegna, puis les peintures dont Perino del Vaga et le Pordenone avaient orné le palais Doria. Doué d'excellentes dispositions, le Luchetto fit des progrès si rapides, qu'à l'âge de quinze ans il peignait déjà en maître consommé; mais la vigueur de son talent ne se soutint que pendant une

douzaine d'années. Devenu éperdument amoureux de sa belle-sœur après la mort de sa femme, il éprouva un tel chagrin de ne pouvoir obtenir du Pape la dispense nécessaire pour l'épouser, que, malgré les distractions d'un voyage à Madrid, entrepris en vue de faciliter son mariage, il succomba à sa passion dans une décadence artistique regrettable.

Les galeries particulières des grands seigneurs de Gênes renferment un bon nombre de tableaux qui me paraissent de sa belle époque: il est à regretter que le Musée de Turin n'en possède qu'un, et d'une époque moins remarquable. N. **191**.

Bernardo Strozzi *dit le* **Capuccino** *ou le* **Prete Genovese,**

Né à Gênes en 1581, mort à Vénise en 1644.

Il apprit la peinture sous Pietro Sorri, puis il se fit capucin, et reçut la prêtrise. Sa mère et sa sœur se trouvant dans l'indigence, il sortit du couvent avec la permission de l'Ordre, et se mit à peindre pour leur gagner de quoi vivre. Quand sa mère mourut et que sa sœur fut mariée, il lui fut enjoint de rentrer au couvent; mais ayant opposé un refus, il fut arrêté et condamné à trois ans de prison. Il trouva, cependant, le moyen de s'évader et de se réfugier à Venise, où il fut surnommé le *Prêtre génois,* parceque il portait l'habit de prêtre séculier.

On a souvent attribué à Murillo des peintures du Capuccino, et il faut avouer qu'il existe une analogie frappante dans le ton et la manière de ces deux grands coloristes, qui, cependant, ne se sont connus, ni personnellement, ni par leurs œuvres. Mais il est impossible d'apprécier à sa juste valeur toute la puissance de Strozzi, si on n'a pas vu les ouvrages nombreux, tant à l'huile, qu'à fresque, dont il a enrichi sa patrie. Assurément, parmi les peintres de deuxième ordre il en est qui ont

beaucoup mieux dessiné et mieux composé que lui; mais je n'en connais pas qui aient employé la couleur avec plus de vivacité, de force et d'harmonie. Les vénitiens avaient conçu de son talent une si haute idée, que dans l'église de Santa Fosca, où il fut enterré, ils placèrent sur sa tombe l'inscription suivante: *Bernardus Strozzius pictorum splendor, Liguriae decus.* N. 119.

Giovanni Benedetto Castiglione *dit le* Greghetto,

Né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670.

Il a, comme le Bassan, traité de préférence des sujets champêtres, et introduit dans ses compositions des animaux de toute espèce, principalement des troupeaux et des bêtes de somme; mais à la vigueur et à la simplicité souvent triviale du peintre vénitien, il a substitué une recherche dans les sujets, et une élégance dans les formes qui donnent à ses œuvres un aspect plus agréable. En revanche, sa couleur est moins ferme, moins naturelle, et on y remarque un abus fréquent des tons rouges qui le font aisément reconnaître. C'est encore à Gênes qu'on trouve la plupart de ses bons tableaux, quoiqu'il ait aussi travaillé dans d'autres villes de l'Italie, notamment à Mantoue, où il mourut au service du duc Charles I.er N. 132. 237. 456.

Pellegre Piola,

Né à Gênes en 1617; mort dans la même ville en 1640.

Il fut élève de Domenico Cappellino, et fit, des progrès si rapides, qu'à l'âge de vingt ans il était regardé comme un des meilleurs peintres de Gênes. A l'occasion d'un concours proposé par la corporation des orfèvres de cette ville, Pellegre fit une Madone qui excita l'admiration universelle, et qu'on voit encore aujourd'hui,

rue des Orfèvres, dans la niche où elle a été placée dès l'origine. Ce succès irrita à tel point la jalousie de ses rivaux, qu'un soir où Piola se promenait amicalement avec eux, ils simulèrent une rixe et le tuèrent d'un coup d'épée, à l'âge de 23 ans. La rumeur publique attribua à un nommé Carloni cet assassinat barbare, qui, pour la honte du gouvernement d'alors, est resté impuni. Piola visait au beau idéal, sans s'astreindre à l'imitation d'aucun maître en particulier; néanmoins, dans les œuvres que j'ai vues de lui à Gênes, il y a beaucoup du style de Louis Carrache, et un peu de la couleur du Capuccino son compatriote. N. 163.

Pietro Domenico Piola,

Né à Gênes en 1628, mort en 1703.

Il apprit sous la direction de Cappellini et de son frère aîné Pellegre dont il n'égala pas le talent. Pendant longtemps il travailla avec Valerio Castello aux fresques qui décorent plusieurs palais de Gênes; il fit, ensuite, dans la manière du Greghetto, beaucoup de tableaux où il a souvent représenté des enfants, des anges ou des amours. Il a traité aussi des sujets religieux avec assez de largeur. N. 192.

Andrea Carloni,

Né à Gênes en 1639, mort en 1697.

Son père Giambattista Carloni étant professeur de peinture à Gênes, il reçut, dès son enfance, un enseignement solide dont il profita plus qu'aucun de ses condisciples. Il se mit, ensuite, à voyager dans le midi de l'Italie, et travailla successivement à Pérouse, à Foligno et à Rome où il changea sa première manière contre une autre plus franche et plus élevée. N. 99.

Alessandro Magnasco *dit le* **Lissandrino**,

Né à Gênes en 1681, mort en 1747.

Il était fils d'un élève de Valerio Castello qui mourut jeune à Rome, laissant dans quelques rares tableaux les preuves d'un grand talent. Après la mort de son père, il habita Milan, où Filippo Abbiati l'instruisit dans la manière large et rapide dont il exécutait des décors et des tableaux religieux de grandes dimensions. Cette manière vigoureuse et peu soignée qui réussissait au maître, ne fut pas goûtée chez l'élève, qui l'appliqua à des tableaux de chevalet où les figures n'avaient jamais que quelques pouces de hauteur. Ses compositions, d'ailleurs, étaient généralement bizarres et burlesques, et ne pouvaient pas plaire dans un pays comme Gênes, où on était habitué aux sujets sérieux. Aussi, n'y fit-il aucun élève, mais il forma, pour Venise, le fameux Sebastiano Ricci dont nous avons parlé en son lieu. N. 562.

ÉCOLE NAPOLITAINE

Salvator Rosa,

Né à la Renella en 1615, mort à Rome en 1673.

Il apprit sous la direction de plusieurs maîtres qui enseignaient à Naples, entre autres, de Ribera et de Lanfranc dont il était le protégé. Dans le commencement, il a fait, pour vivre, une quantité de petits tableaux représentant des batailles, des marines et des paysages ; mais lorsque la faveur des cours de Rome et de Toscane lui assurèrent une existence honorable, il

s'adonna au genre historique dans lequel il avait la prétention d'exceller. Appelé à Florence par le grand-duc, il y travailla pendant neuf ans; puis il alla se fixer à Rome où ses ouvrages étaient le plus admirés pour l'originalité, presque bizarre, de composition, et la vigueur de touche qui les caractérise. N. 544,

Francesco Solimene *dit l'* **Abate Ciccio,**

Né à Nocera de Pagani en 1657, mort à Naples en 1747.

Après avoir reçu de son père les premières notions du dessin, il passa à Naples où il étudia, d'abord, chez Francesco di Maria, puis dans l'Académie dirigée par Giacomo del Pô. Ses maîtres de prédilection furent, dans le principe, Pierre de Cortone, Carle Maratte et Mattia Preti; mais il se fit ensuite une manière à lui qui fut très-goûtée de son temps, et lui assura, conjointement avec son ami Luca Giordano, la suprématie de la peinture en Italie. Aujourd'hui on est revenu de cette admiration enthousiaste, et ses œuvres ne prennent rang que parmi celles de troisième ordre. Ayant travaillé avec beaucoup de rapidité et sans relâche jusqu'à l'âge de 90 ans, ses tableaux sont répandus en nombre très-considérable; ils représentent souvent des sujets de l'histoire sainte avec une infinité de figures de petites dimensions. N. 92. 93. 94. 95.

ÉCOLE ESPAGNOLE

José Ribera, *dit le* **Spagnoletto,**

Né à Jativa en 1588, mort à Naples en 1656.

Il nous paraît plus rationnel de rattacher ce maître à l'école espagnole, plutôt qu'à l'école napolitaine, par

la raison qu'il à appris la peinture en Espagne sous Francesco Ribalta, et que lorsqu'il est allé à Naples, il avait dejà une manière toute espagnole, dont il à toujours conservé quelques particularités. En arrivant en Italie, il se plaça sous la direction de Michel-Ange Caravage, dont il abandonna momentanément le style pendant un voyage à Rome et à Parme, pour le reprendre en retournant à Naples, et ne plus s'en départir. Il a traité de préférence des sujets sombres et sévères, quelquefois horribles, avec une vérité qui exclut toute sorte de noblesse et d'élégance; aussi, l'a-t-on appelé le peintre des gueux, des mendiants, des vieillards et des bourreaux; mais ces figures affreuses à voir, il les a peintes avec une vigueur toute particulière qui le fait aisément distinguer de ses copistes et de ses imitateurs, en exceptant, peut-être, son plus célèbre élève, Luca Giordano, qui l'a copié de manière à tromper l'œil le plus exercé.
N. 58. 106. 112, 206.

Don Diego Rodriguez de Silva y Velasquez,
dit communément **Velasquez**,
Né à Séville en 1599, mort à Madrid en 1660.

Élève de Pacheco et de Herrera le vieux, il commença par faire des portraits, genre dans lequel il obtint un succès si éclatant, que Philippe IV le nomma son peintre ordinaire, et lui conféra, auprès de sa personne, une haute charge qui le mettait en rapports directs et journaliers avec lui. D'après le conseils de Rubens qu'il connut à Madrid, il fit de 1629 à 1631, un premier voyage en Italie, où les chefs-d'œuvre de Raphaël, de Michel-Ange, des Vénitiens et des autres maîtres célèbres lui fournirent d'utiles leçons. Chargé par le roi d'aller acheter des tableaux et des statues pour une académie des beaux-arts projetée à Madrid, Velasquez fit en 1648 un second voyage en Italie, et ce fut alors qu'il visita Gênes et le Piémont, où on lui fit un

accueil princier. Ses tableaux historiques, et de genre, ont été peints, pour la plupart, entre le premier et le second voyage, époque regardée comme la plus belle du maître. On y remarque, outre la science et le naturel du dessin, un art tout particulier d'employer la couleur, appelant l'attention sur les parties principales de son sujet par des tons vifs et une touche soignée, tandis que le reste est seulement indiqué, ou laissé dans des tons qui ne peuvent pas fixer le regard; c'est la théorie du cristallin et de la lentille appliquée à la peinture. Les œuvres de ce maître sont assez rares en bon état de conservation. N. 240. 569.

Bartolomé Esteban Murillo,

Né à Seville en 1618, mort dans la même ville en 1682.

Il fit ses premières études à Séville, chez Juan del Castillo, puis se rendit à Madrid, où Velasquez l'engagea à copier les chefs-d'œuvre italiens et flammands, dont l'Escurial était dés-lors très-riche. Dans cette étude, le talent extraordinaire dont la nature l'avoit doué prit un développement immense, et lui assura une place distinguée parmi les plus grands peintres du monde. Avant de recevoir les commandes importantes de grands tableaux religieux, qui lui valurent une fortune considérable, Murillo peignait sur cuivre ou sur ardoise, moins souvent sur toile, de petits tableaux de sainteté et des tableaux de fruits qui étaient exportés pour vendre en Amérique. On distingue chez lui trois manières; la froide, la chaude et la vaporeuse; c'est la dernière qui est le plus généralement goûtée, et qui constitue la véritable originalité du maître. N. 109.

ÉCOLE FRANÇAISE

Simon Vouet,

Né à Paris en 1582, mort dans la même ville en 1641.

Il reçut les premiers enseignements de son père Laurent Vouet, peintre fort médiocre, et s'appliqua ensuite à l'étude des chefs-d'œuvre dont Paris était déjà assez riche. Après un voyage en Angleterre, et un autre a Costantinople, il se rendit en Italie, où il travailla pendant quinze ans, aidé d'une pension que lui faisait Louis XIII. Rentré en France en 1627, il fut nommé premier peintre du roi, et reçut des commandes importantes qu'il exécuta avec beaucoup de succès. Mais sa réputation allant toujours en croissant, il ne lui était plus possible de satisfaire à toutes les demandes, et alors il faisait exécuter par ses élèves une foule d'ouvrages, auxquels il touchait à peine, quoiqu'on les lui attribuât dans le public. Toutefois, si ces ouvrages faits à la hâte, sous sa direction seulement, laissent souvent à désirer, il n'en est pas ainsi de ceux qu'il soignait lui-même, car Vouet a été un grand peintre, et c'est à lui principalement que la France doit l'impulsion qui, depuis le règne de Louis XIII, a tant fait progresser la peinture. Et non seulement il a produit de belles choses, mais il a formé bon nombre d'élèves d'un grand mérite, parmi lesquels il nous suffira de nommer Lesueur, Lebrun et Mignard. La plupart des fresques peintes par Vouet ont disparu avec les palais qu'elles ornaient: ses tableaux à l'huile sont rares, mais assez bien conservés.

N. 372.

Pierre Valentin, *dit* **Moïse Valentin,**

Né à Coulommiers 1650, mort à Rome en 1632.

Il paraît que le prénom de *Moïse* n'a jamais été porté par cet artiste, et qu'il n'est autre chose que la corruption du mot *Monsieur*, dont un écrivain italien a fait d'abord *Mossù*, et dont d'autres après lui ont fait *Moïse*. Les premières inspirations de l'art lui vinrent de l'école de Simon Vouet, mais il ne tarda pas à quitter la France pour se rendre à Rome, où le style du Caravage captiva toutes ses préférences, et lui suggéra une manière vigoureuse, qui, alliant la force du dessin à une certaine rudesse de couleur, le distingue de tous les autres peintres qui ont marché dans la même voie. Il aimait surtout à traiter des réunions de soldats, de joueurs, de chanteurs et de buveurs qu'il représentait dans l'ombre, brusquement éclairés par une lumière vive, qui ne se reflète pas sur les parties environnantes. Il fut lié d'amitié avec le Poussin, dont la réputation, chaque jour croissante, stimulait vivement son émulation, et lui faisait faire dans l'art des progrès rapides et incessants. Malheureusement, une mort prématurée trancha le fil de ses jours à l'âge de 32 ans, et priva l'école française d'un artiste qui eût pu devenir une de ses plus grandes illustrations. N. 252. 393.

Nicolas Poussin,

Né aux Andelys en 1594, mort à Rome en 1665.

Il s'adonna fort jeune à la peinture, afin de pourvoir aux premiers besoins de la vie auxquels l'extrême pauvreté de sa famille pouvait, à peine, suffire. En Normandie, Quintin Varin, à Paris, Noël Jouvenet furent ses premiers maîtres, mais s'étant bientôt aperçu que leur médiocrité nuisait à ses progrès, il se mit à étudier sur les dessins de Raphaël, de Jules Romain, et autres que possédait le Louvre. Le besoin de gagner sa vie lui fit

entreprendre plusieurs voyages, tant en France qu'en Italie; ce ne fut, cependant, qu'en 1623 qu'il put satisfaire la passion de toute sa vie, celle de voir Rome. Là, les chefs-d'œuvre de l'antiquité et ceux de la renaissance l'absorbèrent tout entier, non pas simplement au point de vue de l'exécution, mais envisagés dans la pensée philosophique qui les a suggérés, et dans le beau idéal qu'ils cherchent à exprimer par des moyens différents. Avec cette tournure d'esprit, le Poussin devait naturellement attacher une grande importance à la composition, au nombre, à la pose et à l'expression des personnages, à la scène et aux accessoires, en un mot au dessin, et donner une importance beaucoup moindre à la couleur. Ses théories philosophiques de l'art étaient fortifiées par des études littéraires sérieuses et constantes. En peu d'années, la renommée du Poussin devint assez grande, pour qu'en 1640 le cardinal Richelieu le fit rappeler en France et nommer premier peintre du roi, avec 3,000 livres de pension et son appartement au Louvre. Mais la jalousie de ses rivaux le dégoûta promptement de séjour de Paris, et, sous prétexte d'aller chercher sa femme, il retourna deux ans après à Rome, où il vécut paisiblement le reste de ses jours, tout en conservant le titre et la pension de premier peintre du roi de France. Lanzi appelle ce maître le Raphaël français; d'autres auteurs l'ont comparé à Michel-Ange; mais, sans discuter à la lettre ces comparaisons, toujours vicieuses à tous égards, on peut hardiment affirmer que le Poussin est le plus grand génie que l'école française ait produit jusqu'à présent. N. 299. 387.

Jacques Stella,

Né à Lyon en 1596, mort à Paris en 1657.

Dès son enfance, il apprit à dessiner de son père, François Stella, flamand d'origine, qui s'était établi à Lyon, et y mourut jeune. A l'âge de 20 ans il se rendit

à Florence, où ses talents précoces furent hautement appréciés par le grand Côme de Médicis. Après sept ans de séjour et de travaux remarquables auprès de ce prince, Stella partit pour Rome, où il se lia d'amitié avec le Poussin, dont il devint un ardent imitateur. Rentré en France en 1634, il captiva la faveur du cardinal Richelieu qui le fit nommer peintre du roi, avec 1,000 livres de pension et un logement au Louvre. Dans ces fonctions, il passa le reste de ses jours à Paris, ne dérobant aucun loisir à l'art pour lequel il avait une véritable passion. Les œuvres de Stella rappellent quelquefois le style du Poussin; mais la couleur en est toute différente; le bleu et le rose y dominent; la touche, très-fine, révèle souvent de la mollesse et de l'indécision. N. 373.

Claude Gelée, *dit* Claude Lorrain,

Né à Chamagne près Nancy en 1600, mort à Rome en 1682.

Né de parents fort pauvres, il montra dans ses premières années si peu d'aptitude pour les lettres, qu'il fut placé apprenti chez un pâtissier. Resté orphelin à l'âge de 12 ans, il alla rejoindre à Fribourg, en Suisse, son frère aîné, graveur sur bois, qui lui apprit le dessin, Là, il trouva les moyens de se rendre à Rome, où il entra comme garçon d'atelier chez Agostino Tassi, habile paysagiste, élève de Paul Bril, lequel voyant les heureuses dispositions du jeune Claude, se plut à lui donner des leçons de peinture. Peu de temps après, la renommée que s'était acquise Goffredo Waals, ancien élève du Tassi, l'attira à Naples auprès de ce maître, sous le quel il travailla deux ans, pour retourner ensuite à Rome avec un talent de paysagiste qui fixa aussitôt sur lui l'attention de tous les connaisseurs. Désirant, toutefois, se perfectionner par l'étude des grands maîtres qui avaient traité le paysage avant lui, il fit le tour de l'Italie, revint à Nancy, où il travailla pendant un an pour le

duc de Lorraine, et rentra enfin à Rome qu'il ne quitta plus tout le reste de ses jours. Les commandes qui vinrent l'y assaillir de toute part, dépassaient de beaucoup ce qu'il pouvait faire. Les grands seigneurs, les princes de l'église et même le pape allaient souvent lui rendre visite dans son atelier et solliciter la faveur de quelques tableaux qu'ils payaient des prix fort élevés. Clément IX offrit un jour d'acheter une vue de la Villa Madama, en couvrant toute la toile d'écus d'or; mais Claude refusa le marché, sous prétexte que ce tableau lui servait d'étude.

Les œuvres de Claude se distinguent par deux qualités que personne n'a portées si haut que lui: 1° la magnificence du dessin; 2° la vérité de la perspective aérienne. Rien de plus riche à la fois et de plus gracieux que ses compositions. Sur le 1.er plan se trouvent ordinairement de grands arbres touffus, au tronc noueux et ondulé, qui ombragent un temple, un arc de triomphe, ou quelques colonnes éparses ravissantes d'architecture; sur le 2.d plan, un cours d'eau avec un pont ou un lac auprès desquels paissent des troupeaux; dans le lointain, des collines aux formes les plus variées, mais toujours harmonieuses, où se détachent d'élégantes villas ou des ruines pittoresques. Quant à la perspective aérienne, personne n'a compris, comme Claude, la dégradation des lignes et des tons suivant les distances à exprimer; personne, comme lui, n'a su rendre évidente, par l'ensemble des nuances, l'heure du jour où le paysage est représenté.

Afin d'éviter les répétitions, ou simplement pour garder un souvenir de chacune de ses œuvres, Claude avait la coutume de consigner dans un livre le dessin des tableaux qu'il vendait. Ce précieux recueil, appelé *Liber veritatis*, a été gravé à Londres en 1777 par Richard Earlom, d'après l'original qui etait alors en la possession du duc de Devonshire. Quoique très-nombreuses, les œuvres de Claude ont toujours été très-recherchées; elles sont, pour la plupart, d'une assez belle conserva-

tion. Les figures qu'on y remarque, sont peintes par Filippo Lauri ou par Guillaume Courtois; Claude avouait lui-même qu'il les faisait mal; j'ai, cependant, de ce précieux maître une esquisse à peine indiquée sur une toile presque nue, où se trouvent deux figures très-spirituelles, peintes incontestablement avec la même palette que le paysage, qui est un soleil couchant. N. 523. 524.

Nicolas Mignard, *dit* **Mignard d'Avignon,**

Né à Troyes vers 1605, mort à Paris en 1668.

Après les premiers éléments du dessin qu'on lui fit apprendre à Troyes, il alla étudier les marbres antiques et les peintures des maîtres italiens, dont François Ier avait fait orner le château de Fontainebleau. Il partit ensuite pour Rome; mais, s'étant épris d'une jeune fille en passant par Avignon, il s'arrêta dans cette ville, où ses travaux furent remarqués par le cardinal de Lyon, qui l'emmena avec lui à Rome. Deux ans après, il revint à Avignon épouser l'objet de ses affections; y fit le portrait du cardinal Mazarin, et acquit une réputation qui fixa sur lui l'attention de la Cour. Vers 1660 Louis XIV le manda à Paris pour lui confier d'importants travaux dans son palais, et presque aussitôt il fut admis à l'Académie de peinture, dont il devint ensuite professeur et recteur. Ses œuvres, notamment ses portraits, jouissaient, à juste titre, de l'approbation générale; mais elles ne soutenaient pas la comparaison avec celles de son frère Pierre, dont il va être question ci-après. N. 384. 566.

Pierre Mignard, *dit* **Mignard le Romain,**

Né à Troyes en 1610, mort à Paris en 1695.

Ses parents le destinaient à la médecine; mais il manifesta, dès sa première jeunesse, un goût si prononcé

pour le dessin, qu'on l'envoya à Paris étudier à l'école de Simon Vouet. La vue des peintures italiennes que le maréchal de Créqui avait rapportées en France lui inspira le désir de voir Rome, désir qu'il satisfit en 1636. Dans cette ville, il se proposa pour modèles Raphaël, Michel-Ange et Annibal Carrache, prenant de chachun ce qui convenait à son génie particulier : il eut, cependant, moins de succès dans la peinture de genre que dans le portrait, où sa supériorité était incontestable et reconnue de toute l'Italie ; les papes Urbain VII et Alexandre VII, les ducs de Toscane, de Parme et de Mantoue, le doge de Vénise et une foule de grands personnages voulurent être peints par lui, pendant les divers voyages qu'il fit en Italie. Vers 1658, Louis XIV, ayant entendu parler des talents de Mignard, lui ordonna de rentrer en France, lui fit faire son portrait ainsi que celui de la reine-mère, et malgré l'opposition de Lebrun, qui voyait dans Mignard un rival redoutable, il le chargea de travaux importants, qui achevèrent de faire sa reputation, et lui valurent des lettres de noblesse. Quand Lebrun mourut, Mignard fut nommé à sa place premier peintre du roi, directeur des manufactures, académicien, professeur, recteur, directeur et chancelier : il avait alors 80 ans. Dans cette vieillesse avancée il travaillait encore assidûment, mais sa peinture, généralement froide, l'était devenue bien davantage, par le soin qu'il mettait à trop finir. Ce qu'on aime le plus en lui c'est l'éclat et l'heureuse combinaison des couleurs. N. 259. 327. 391.

Sébastien Bourdon,

Né à Montpellier en 1616, mort à Paris en 1671.

Il reçut les premiers éléments de son père qui etait peintre de vitraux, et étudia ensuite à Paris, puis à Rome où il fit un séjour de trois ans. A son retour en France, les guerres civiles et sa profession de calviniste ne lui permettant pas de travailler en paix, il

passa en Suède au service de la reine Christine qui le nomma son premier peintre; mais lorsque cette reine abdiqua la couronne et se fit catholique, Bourdon perdit faveur et revint en France, où, d'ailleurs, les arts avaient repris un peu d'ascendant. Il exécuta alors paisiblement une foule d'ouvrages qui lui étaient commandés de toute part, mais qui ne l'enrichirent pas: ses tableaux pouvaient avoir de la vogue, en tant que marchandise courante, mais avec la meilleure volonté il n'était guère possible de les prendre pour des chefs-d'œuvre ; le dessin n'en est pas toujours correct ni gracieux, et la couleur en est plus ou moins heurtée. On dit qu'il a cherché à imiter le Titien, le Poussin et Michel-Ange Caravage. Ses œuvres ne sont, ni rares, ni chères. N. 344.

Jacques Courtois, *dit le* **Bourguignon,**

Né en 1621 à Saint-Hippolyte en Franche-Comté, mort à Rome en 1676.

Son père, qui était peintre, lui donna les premiers éléments, et l'envoya ensuite se perfectionner en Italie où il se lia avec le Guide, l'Albane, Pietre de Cortone, Van Laër, et particulièrement avec son compatriote Claude Lorrain, dans les paysages duquel il fit souvent des figures. Son goût pour les batailles le porta à suivre l'armée française en Lombardie, et pendant trois ans il ne fit autre chose que d'étudier, sur la nature même, et près des combats les plus meurtriers, ce qui lui donna une grande supériorité sur ses compétiteurs dans le même genre. Appelé à Sienne par le prince Mathias de Médicis, il s'y maria; mais sa femme, dont il était extrêmement jaloux, étant venue à mourir soudain après sept ans de mariage, les soupçons d'empoisonnement qui planèrent sur lui le firent entrer chez les Jésuites en qualité de frère lai. La Compagnie, fière de posséder ce peintre de talent, l'envoya à Rome, où, sur la demande de grands personnages, il exécuta encore beaucoup de tableaux d'un grand mérite, bien que

le climat, fort mauvais pour sa faible santé, ait promptement mis fin à sa carrière. Ses œuvres se font remarquer par une force de dessin et un éclat de couleur qui les placent au-dessus de la plupart des ouvrages flamands où sont traités les mêmes sujets. N. 420.

François Desportes,

Né à Champigneule en Champagne en 1661, mort à Paris en 1743.

Il commença à Paris chez Nicasius, flamand, peintre d'animaux; mais la mort l'ayant bientôt privé de ce maître, il se mit à étudier la nature, et fit, par lui-même, des progrès si rapides, que Louis XIV l'attacha à son service, se plaisant à l'emmener avec lui à la forêt, pour lui faire dessiner sur les lieux les divers incidents de la chasse à courre, dont Desportes faisait ensuite des tableaux pour les demeures royales. Avec la permission du roi, il alla passer deux ans en Pologne, où il fit, avec beaucoup de succès, les portraits de la famille royale et des grands de la Cour. A sa rentrée en France, il fut reçu membre de l'académie de peinture. Desportes s'appliqua aussi à l'étude des fleurs, des fruits, des oiseaux et des insectes, qu'il faisait entrer habilement dans ses compositions préférées, de chasses, de chiens, de gibiers et de divers autres animaux, tant indigènes qu'étrangers, peints, le plus souvent, de grandeur naturelle, avec une verve et une vigueur qui rivalisent avec les meilleurs flamands. Ses œuvres ne sont pas rares, car il a considérablement produit, non-seulement pour la Cour, mais aussi pour les maisons particulières où il peignait fréquemment des dessus de porte. N. 364. 365.

Adrien Manglard,

Né à Lyon en 1696, mort à Rome en 1760.

Tout ce que j'ai pu recueillir sur cet artiste peu connu en France, c'est qu'il a passé presque toute sa

vie à Rome, où il s'est acquis une grande réputation comme peintre de marine, et eut la gloire de former le célèbre Joseph Vernet. La plupart de ses œuvres sont restées en Italie, notamment à Villa Albani qu'il orna aussi de peintures à fresque. N. 525. 526.

Charles André Vanloo, *dit* **Carle Vanloo,**

Né à Nice en 1705, mort à Paris en 1765.

Il étudia à Rome avec son frère Jean-Baptiste, d'abord, chez Benedetto Lutti, puis chez le sculpteur Legros qui lui eût certainement fait abandonner la peinture, s'il l'avait eu longtemps pour élève; mais étant mort lorsque Carle avait à peine quinze ans, celui-ci reprit les pinceaux avec ardeur et s'exerça dans divers genres faciles qui lui procuraient assez d'argent pour sa vie de plaisir, mais qui n'auraient pas suffi pour faire de lui un grand artiste. Afin de le pousser dans une meilleure voie, son frère l'emmena en France pour se faire aider dans la restauration des peintures du Primatice à Fontainebleau. Ces travaux finis, Carle retourna à Rome, où il obtint le prix du dessin à l'académie de Saint-Luc: alors, son talent et sa réputation allèrent chaque jour en grandissant, et il reçut, de plusieurs Cours d'Europe, des commandes importantes qu'il exécuta avec un grand succès. Appelé à Turin par le roi Charles-Emmanel III, il y peignit à fresque une partie du palais royal et quelques chapelles dans les églises. Il revint ensuite à Paris, fut reçu de l'Académie de peinture en 1735, et s'occupa principalement de portraits qu'il réussissait avec un rare bonheur. Carle s'est fait remarquer, parmi tous les Vanloo, par une extrême facilité de travail; mais cette facilité a quelquefois dégénéré en négligence, et fait désirer chez lui plus d'étude et de modération. Il a, du reste, rendu de grands services à l'école française, en la rappelant à un style plus naturel et plus vrai que celui par le-

quel se sont, d'ailleurs, distingués les peintres de la Régence et du commencement de Louis XV.

N. 249. 559. 560.

François Boucher,

Né à Paris en 1704, mort dans la même ville en 1770.

Il entra fort jeune dans l'atelier de Lemoine où il reçut les premières inspirations du style singulier qui a fait sa réputation et sa fortune. Un amateur généreux lui procura l'occasion de se rendre à Rome, où il passa plusieurs années sans apporter un changement sensible à sa manière. A son retour en France, la légèreté de son dessin, la fraîcheur de son coloris captivèrent tellement le public, que, Carle Vanloo étant venu à mourir, aucun peintre ne parut plus digne que Boucher de succèder au titre de premier peintre du roi. Les ouvrages qu'il fit sont innombrables, attendu qu'il travaillait avec une extrême rapidité; mais, par cela même, ils fournissent matière à d'amples critiques. On assure, néanmoins, que tout en travaillant ainsi, plutôt par spéculation que par amour de peindre, Boucher était le premier à se moquer de ceux qui admiraient en lui un style aussi opposé à celui des grands maîtres de l'art. Nous devons ajouter, pour être juste, qu'au milieu de ses écarts, le pinceau de cet artiste fécond a produit quelquefois des choses charmantes qui révèlent un talent susceptible d'un grand essor. N. 394.

Bénigne Gagnereaux,

Né à Dijon en 1756, mort à Florence en 1795.

Il fut un des premiers élèves de l'école des Beaux-Arts fondée à Dijon en 1765 par François Devosge. Enflammé du désir de voir l'Italie, il quitta furtivement le toit paternel à l'âge de dix-huit ans et se rendit à

Rome où la misère ne lui permit pas de faire un long séjour. En passant par Marseille pour rentrer dans son pays natal, il y gagna le prix du concours de peinture. Deux ans après, la ville de Dijon ayant mis au concours un prix de peinture consistant en une pension à Rome. Gagnereaux le remporta, et repartit aussitôt pour l'Italie. Là, son assiduité à étudier les grands maîtres de l'art développa les talents dont il avait déja donné de brillantes preuves, et ses œuvres commencèrent à attirer l'attention des connaisseurs. Le roi de Suède, entre autres, qui se trouvait alors à Rome, admira tellement certains de ses tableaux, qu'il lui donna des commandes importantes, puis le nomma son peintre d'histoire. Dans une émeute qui éclata à Rome en 1793, Gagnereaux faillit perdre la vie: il fut obligé de se réfugier à Florence, où le grand-duc le nomma professeur à l'Académie. Mais il était à peine remis des émotions qui avaient fortement frappé son esprit, lorsque, étant un jour à peindre, il apprend l'infidélité d'une dame romaine qu'il aimait avec passion : au même instant, le désespoir le gagne, et ouvrant la fenêtre de son atelier, il se précipite dans la rue où il trouve une mort instantanée! Les œuvres que ce peintre a laissées en assez grand nombre, se font remarquer par un dessin correct, une couleur harmonieuse et une touche fine et délicate. N. 404.

César Vanloo,

Mort à Paris vers 1815.

Je n'ai trouvé cet artiste mentionné nulle autre part que dans la liste des peintres modernes donnée par Montabert, où il est dit qu'un Vanloo, habile paysagiste a fait plusieurs tableaux de neige. Appartenait-il a la famille qui a produit tant de peintres illustres dans le siècle dernier? c'est ce que je n'ai pu découvrir.

N. 527. 528. 529. 530. 531.

Jean-Louis Demarne, *dit* **Demarnette**,

Né à Bruxelles en 1744, mort à Paris en 1829

Il fut élève de Briard, et peignit, dans de petites et de moyennes dimensions, des paysages avec des effets de soleil et d'ombrage, des routes poudreuses suivies par des tropeaux, des voitures ou des personnages vêtus à la mode de son temps. Il était membre de l'ancienne académie de peinture. N. 578. 579.

Horace Vernet

Né à Paris, aux galeries du Louvre en 1789 : il vit encore

N. 548.

ÉCOLE FLAMANDE

Jean, *ou* **Hans Memling**, *ou* **Hemling**, *ou* **Hemmelinck**,

Florissait de 1470 à 1484.

L'opinion commune est qu'il est né à Bruges, mais on ignore l'époque de sa naissance et celle de sa mort, les dates inscrites sur ses tableaux étant les seules données chronologiques que l'on possède sur cet artiste éminent. On a, même, longtemps disserté sur la véritable ortographe de son nom, l'initiale ɪ̵ɪ de sa signature étant prise par les uns pour un H, et par d'autres pour un M. La question est tranchée maintenant par des médailles frappées à Bruges et par les

archives de l'hôpital de Bruges où Memling fut reçu pendant une maladie qu'il fit avant d'embrasser la peinture. A ces monuments incontestables cités par M. Villot, j'ajouterai l'inscription qui se trouve dans la cathédrale de Mayence sur le tombeau de Fastradana, troisième femme de Charlemagne, et une autre inscription qui se trouve dans l'église de Saint-Ambroise à Milan, où le signe initial ⊓ est employé pour un M dans des mots dont l'ortographe ne saurait être douteuse, tels que *Matri, Mortis, Misericors*, etc. On suppose que Memling a visité les principales contrées de l'Europe, recueillant partout des matériaux pour ses riches compositions; mais, encore une fois, on est réduit à de simples hypothèses sur sa vie; et ses œuvres sont les seules preuves certaines qu'il a été un des plus grands génies de la peinture. N. 318.

Jean van Eyck,

Né à Eyck vers 1390, mort à Bruges en 1441.

Il a la gloire d'avoir, sinon inventé le mélange des couleurs avec l'huile, du moins, de l'avoir appliqué à la peinture des tableaux, en rendant l'huile promptement siccative. Son frère aîne, Hubert, à qui quelques auteurs attribuent la découverte qui a produit une complète révolution dans la peinture, lui donna les premiers éléments de l'art et l'emmena avec lui à Bruges. Vers 1425 Jean entra, comme peintre, au service de Philippe-le-Bon, duc de Bourgogne, qui, lui accordant toute sa confiance, le chargea de plusieurs missions importantes, entre autres d'aller en Portugal avec l'ambassadeur qui devait demander en mariage pour le duc la fille du roi Jean Ier. De retour de ce voyage où il a failli périr en mer, Jean Van Eyck se rendit à Gand pour terminer le fameux tableau de l'Agneau Mystique qu'il avait commencé dix ans auparavant avec son frère Hubert; puis il se retira à Bruges où il mourut à un

âge peu avancé. Les rares ouvrages qui restent de ce maître prouvent un immense talent dans tous les genres, et font regretter qu'un homme aussi habile ait vécu à une époque où la raideur gothique dominait encore. N. 295.

Jean Van Mabuse, *ou* **Gossaert,**

Né à Maubeuge vers 1470, mort à Anvers en 1532

On ignore de qui il a appris la peinture, mais on sait, par la date d'un tableau conservé à Hampton-Court, qu'en 1495 il peignait déjà fort bien le portrait. En 1503 il alla à Rome où il passa dix ans cherchant à se perfectionner par l'étude des chefs-d'œuvre antiques et modernes. De retour dans les Pays-Bas, il y fit connaître les beautés du style italien, et contribua puissamment à faire entrer la peinture flamande dans la voie où elle a fait de grands et rapides progrès. Malheureusement, la passion du vin déshonora une partie de sa carrière, et le priva quelque temps de la liberté. Ses œuvres sont dessinées correctement et peintes avec une grande finesse. N. 296.

Peter Breughel, *dit* **Breughel le Vieux,**

Né à Breughel vers 1530, mort à Bruxelles vers 1600.

Il fut élève de Pieter Koeck d'Alost, mais il se perfectionna en France et en Italie. Ses tableaux représentent le plus souvent des marches d'armées, des fêtes champêtres et des paysages, ce qui le fit surnommer aussi le Drôle, et le Rustique. N, 505.

Peter Breughel, *dit* **Breughel d'Enfer,**

Né vers 1569, mort en 1625.

Fils aîné du précédent, il apprit, sans doute, chez la veuve de Peter Koeck d'Alost, qui avait été le maître de son père. Le surnom qu'il porte lui est venu

de ce qu'il représentait le plus souvent des vues ou des scènes imaginaires de l'enfer, ainsi que des incendies. Lanzi dit avoir vu à Rome un tableau de ce peintre daté de 1600: ce ne peut être qu'une erreur.
N. 541.

Johann Breughel, *dit* **Breughel de Velours**,

Né à Bruxelles en 1575, mort en 1642.

Il était fils de Breughel le vieux et frère de Breughel d'Enfer, avec lequel il commença à apprendre la détrempe et la miniature chez la veuve de Peter Koeck d'Alost. Il apprit ensuite la peinture à l'huile de Pierre Goe-Kindt, et voyagea en Italie, où il fit pour le cardinal Frédéric Borromée les quatre saisons dont on voit beaucoup de répétitions. De retour à Anvers, il fut nommé de l'Académie de Saint-Luc, et travailla souvent en collaboration avec Rubens, Rottenhamer et Van-Balen, ceux-ci faisant les figures, et Breughel le paysage: il peignait, néanmoins, dans ses propres tableaux, de petites figures pleines d'animation. Les œuvres de ce maître sont répandues partout en grande abondance; elles présentent, pour la plupart, une grande minutie de détails et un fini remarquable; mais on reproche avec beaucoup de raison à ses paysages la monotonie de la verdure sur les premiers plans et le ton trop bleu des lointains, développé encore par le cuivre sur lequel il peignait le plus souvent.

M. Villot, qui a bien voulu me donner son opinion à cet égard, croit que ce ton bleu provient d'un mauvais jaune que Breughel mêlait à son bleu pour obtenir du vert: le jaune s'est évaporé, le bleu seul est resté. On dit que le surnom de *Velours*, ou *Vlour*, lui a été donné parce qu'en hiver il portait des habits de velours. N. 432. 436. 452. 453. 498. 499. 500. 501. 502. 503. 504. 508. 515.

François Vriendt, *dit* Frank Flore, *ou* Floris,

Né à Anvers en 1520, mort dans la même ville en 1570.

Il commença par apprendre la sculpture sous son oncle Claude Flore, mais se sentant plus d'inclination pour la peinture, il entra à l'âge de 20 ans chez Lambert Lombard dont il parvint à imiter parfaitement la manière Il voyagea ensuite en Italie, où il acquit, dans l'étude de l'antique et de Michel-Ange, une force, une correction et une grâce qui le placèrent à un rang distingué parmi les peintres ses compatriotes. De retour en Flandre, sa personne et ses œuvres furent vivement recherchées par les plus grands personnages, et en peu de temps il acquit assez de richesse; mais la passion du vin et l'amour du luxe ruinèrent bientôt sa fortune et sa santé, et il mourut peu avancé en âge dans un état approchant de l'indigence, sans laisser beaucoup de regrets derrière lui. N. 265.

Jean Fredeman de Vries,

Né à Leuwarden en 1527, vivait encore en 1570.

Il commença à apprendre le dessin à Amsterdam chez Renier Gueritsen, mais ce fut à Malines et à Anvers qu'il apprit à peindre, d'abord en détrempe, puis à l'huile. Son genre de prédilection était l'architecture et les vues de jardins qu'il exécutait de grandeur monumentale et avec une verité qui souvent trompait l'œil. Il a fait aussi le paysage avec un rare talent, et sous ce rapport il mérite d'être davantage connu, car il est presque à la hauteur des grands paysagistes hollandais qui se sont illustrés longtemps après lui.
N. 517. 518, 519. 520. 521.

François Franck, *dit le* **Vieux**,

Né à Hérentals vers 1544, mort à Anvers en 1616.

Il fut élève de Franck Flore et membre de l'académie de Saint-Luc à Anvers dont il devint le doyen. Ses œuvres authentiques sont assez rares. N. 390.

Henrik Van Balen,

Né à Anvers en 1560, mort dans la même ville en 1632.

Il fut élève d'Adam Van Noort dont il s'éloigna de bonne heure pour aller en Italie étudier les chefs-d'œuvre antiques et modernes. De retour en Flandre, il travailla souvent avec Jean Breughel qui faisait le paysage, tandis que lui faisait des figures, pour la plupart nues et représentant des sujets mythologiques. Il a la gloire d'avoir été le premier maître d'Antoine Van Dyck et de François Snyders. N. 405.

Paul Bril,

Né à Anvers en 1554, mort à Rome en 1626.

D'après M. Villot, il aurait d'abord appris chez un Damien Oortelman peintre de la confrérie de Sain-Luc à Anvers: mais c'est à Rome, sous la direction de son frère Mathieu, qu'il se perfectionna et acquit une assez grande célébrité comme paysagiste. Le pape Grégoire XIII l'employa beaucoup au Vatican, et à la mort de son frère Mathieu, il lui accorda la pension dont celui-ci jouissait. Il fit à fresque des travaux considérables; et à l'huile il peignit un très-grand nombre de tableaux de chevalet, la plupart sur cuivre, auxquels on reproche trop d'uniformité de ton dans la verdure. Je possède, cependant, de ce maître un paysage avec une Sainte-Famille, sur bois, comparable aux plus beaux que les Flamands aient faits. N. 397. 510. 511.

François Porbus (le jeune),

Né à Anvers en 1570, mort à Paris en 1622.

Il apprit de son père François Porbus *le vieux* qu'il surpassa en talent. Après la mort de son père il se mit à voyager, puis il s'établit à Paris où il acquit une réputation méritée comme peintre de portraits. N. 244.

Antoine Salaërt,

Né à Bruxelles en 1570, mort dans la même ville, on ignore quand.

N. 430.

Gortzius Gualdorp, *dit* **Geldorp,**

Né à Louvain en 1553, mort après 1604.

On ignore qui lui donna les premiers éléments de l'art; mais on sait qu'à l'âge de dix-huit ans il se rendit à Anvers, où il fut élève, d'abord de François Franck, puis de François Porbus. Quand ses talents commencèrent à faire sensation, le duc de Terranova le prit à son service et l'emmena avec lui à Cologne, où il acquit une grande réputation dans le portrait. On cite aussi de lui des tableaux d'histoire auxquels on attribue assez de valeur. N. 294

Peter Neefs *(le Vieux),*

Né à Anvers vers 1570, mort en 1651.

On l'appelle *le vieux* pour le distinguer de son fils Peter Neefs qu'on surnomma *le Jeune* et qui suivit avec beaucoup moins de succès la même carrière et le même style que son père. Élève de Henri Steenwick, il ne peignit que des intérieurs d'églises gothiques, dans lesquels les Franck, les Téniers, Breughel, Van Thulden et autres ont fait des figures. Ses œuvres sont très-estimées, surtout, lorsqu'elles sont peintes dans des tons clairs. N. 451. 496.

Roland Savery,

Né à Courtray en 1576, mort à Utrecht en 1639.

Son père, Jacques Savery, peintre médiocre, l'exerça de bonne heure à peindre des animaux, mais son inclination le porta à faire le paysage, genre dans lequel il obtint un succès assez grand pour que, sur la vue d'un seul de ses tableaux, l'empereur Rodolphe le prît à son service, et l'envoyât copier des vues d'après nature dans le Tyrol. Après la mort de Rodolphe survenue en 1612, Savery s'établit à Utrecht où il partageait agréablement son temps entre la peinture et des plaisirs modérés. Ses paysages présentent, comme ceux de Jean Breughel et de Paul Bril, des tons verts et bleus peu conformes à la nature. N. 408.

Peter-Paul Rubens,

Né à Cologne en 1577, mort à Anvers en 1640.

Adam Van Noort et Otto Vénius furent ses premiers maîtres à Anvers. A l'âge de 23 ans il partit pour l'Italie, où, prenant pour modèles le Titien et Paul Véronese, il devint bientôt un artiste de grande renommée. Le duc de Mantoue voulut l' avoir à sa Cour, le nomma son peintre ordinaire, et en 1608 l'envoya en Espagne chargé d'une mission diplomatique. Pendant son séjour à Madrid, il copia les chefs-d'œuvre que renferme l'Escurial, et produisit un grand nombre d'ouvrages qui le rendirent recommandable, autant comme peintre, qu'il l'était déjà comme ambassadeur. De retour en Italie, il entreprît de parcourir toute la péninsule afin d'étudier sur place les grands maîtres de chaque école; mais la nouvelle que sa mère était au lit de mort le fit partir soudain pour la Belgique. Là, de nouvelles faveurs l'attendaient; l'archiduc Albert et l'infante Isabelle le nommèrent chambellan et lui firent une pension qui lui permit de s'établir à Anvers avec tout le luxe auquel il était porté.

par caractère. Chargé par Marie de Médicis de décorer la grande galerie du Luxembourg, Rubens vint à Paris en 1621, et, avec l'aide de ses meilleurs élèves, il exécuta cette grande collection de pages colossales qui est une des plus grandes richesses de Louvre. Quelque temps après ce travail, il retourna en Espagne pour négocier la paix entre Philippe IV et Charles I[er], entreprise délicate dans laquelle il obtint un plein succès. Le roi d'Angleterre lui en témoigna sa reconnaissance par des honneurs et des présents considérables. C'est pendant ce second voyage à Madrid que Rubens se lia d'amitié avec Vélasquez à qui il donna d'utiles conseils. De retour en Flandre en 1630, le peintre-diplomate reçut encore une mission ayant pour but d'amener un arrangement entre les Etats de Hollande et l'infante Isabelle; mais cette mission, demeurée stérile, fut la dernière de sa vie politique : les fréquentes attaques de goutte dont il souffrait le forcèrent à quitter, non-seulement les affaires, mais même les grands travaux de peinture, pour ne plus s'occuper que de tableaux de chevalet pendant les cinq ou six ans qu'il vécut encore. Les principaux élèves de ce grand peintre furent Antoine Van Dyck, Jacob Jordaens, David Téniers, Van Thulden, Diepenbeck, Van Egmont, etc. Parmi les grandes célébrités de la peinture, il n'en est peut-être pas qui aient reçu de la nature et de la fortune plus de dons que Rubens ; et aucun n'a produit avec autant d'abondance et de facilité. L'invention originale, la vigueur du dessin, la magie éblouissante de la couleur, la fougue du pinceau, telles sont les qualités que les œuvres de ce maître manifestent à un très-haut degré : mais trop souvent elles manquent de la noblesse, de la grâce et de la suavité qui distinguent les grands maîtres de l'école italienne, tant il est vrai que le sentiment du beau n'est pas absolu pour toutes les organisations. N. 251. 256. 258. 261. 276. 280. 284. 291. 293. 333. 334. 335. 336. 342. 346. 388. 438. 459.

François Snyders, *ou* **Sneyders,** *ou* **Snyers,**

Né à Anvers en 1579, mort en 1657.

Il fut élève de Pierre Breughel et de Henri Van Balen. Dans les commencements, il peignit des fleurs et des fruits avec une finesse et une vérité remarquables, puis il se mit à faire des animaux de toute espèce et des chasses, genre dans lequel il obtint le plus grand succès. Sa juste célébrité lui valut le titre de premier peintre de l'archiduc Albert, et des commandes importantes qui lui procurèrent une belle fortune. N. 263. 360 361. 362. 363. 406.

Gaspar de Crayer *ou* **Craeyer,**

Né à Anvers en 1582, mort à Gand en 1669.

Il apprit à Bruxelles chez Raphaël Coxcie qu'il surpassait déjà avant de quitter son école. Il habita d'abord Bruxelles, puis Gand, où il peignit beaucoup l'histoire et le portrait. On dit que Rubens et Van Dyck avaient une grande estime pour son talent, et on est assez de leur avis quand on a vu les admirables toiles de ce maître qui ornent les musées et les églises de la Belgique, sans oublier celles qui sont au Louvre.
N. 324. 325.

Jacques Jordaens, *ou* **Jordaans,**

Né à Anvers en 1593, mort dans la même ville en 1678.

Il travailla, d'abord, sous la direction d'Adam Van Noort dont il épousa la fille, puis sous celle de Rubens qu'il aidait à exécuter ses grands tableaux, notamment ceux de la galerie de Médicis. N'ayant jamais quitté Anvers, sa vie n'offre aucun incident remarquable. Il peignit l'histoire avec un talent supérieur, et devint un des premiers maîtres de l'école flamande.
N. 383. 443. 444. 461.

Antoine Van Dyck,

Né à Anvers en 1599, mort près de Londres en 1641.

Après deux ans d'étude chez Henri Van Balen, il entra chez Rubens où il fit des progrès si rapides, que bientôt il put prendre part aux grands travaux que son maître n'avait pas le temps d'exécuter seul. En 1621 il partit pour l'Italie, fit à Gênes beaucoup de portraits, et visita successivement Rome, Florence, Bologne et Venise, copiant partout les chefs-d'œuvre des écoles italiennes, et produisant des œuvres qui le mirent en grand relief. En 1625 Van Dyck quitta l'Italie, traversa la France, séjourna quelque temps à Anvers, puis se rendit en Angleterre avec l'espoir de captiver la faveur de la Cour; mais son projet n'ayant pas réussi, il s'en retourna en Belgique. Ce ne fut qu'en 1632, que, sur l'immense réputation acquise par le jeune maître flamand, Charles Ier se décida à l'appeler auprès de lui, le comblant d'honneurs et de richesses. A partir de cette époque, Van Dyck ne quitta l'Angleterre que pour des voyages de courte durée, et y mourut à la fleur de l'âge épuisé par le travail et les plaisirs.

Après Rubens, Van Dyck est, incontestablement, le plus grande peintre de l'école flamande: je dirai, même, que dans le portrait il a souvent surpassé son maître, et atteint une hauteur où il ne craint la rivalité de personne. N. 242. 243. 246. 247. 255. 264. 277. 300. 301. 303. 381. 549. 602.

Jean Miel, *ou* Meel,

Né à Anvers en 1599, mort à Turin en 1656

Il reçut les premières leçons de Zeegers, puis il se rendit à Rome où il entra chez Andrea Sacchi. Le genre facétieux auquel il s'était adonné avec un succès marquant ne tarda pas à lui donner une certaine célébrité, et à lui attirer des commandes sérieuses qu'il exécuta

avec succès. Invité à la Cour de Savoie par Charles-Emmanuel II, il fit, dans les palais royaux, des peintures à fresque d'un mérite peu ordinaire qui lui valurent le titre et la pension de premier peintre de la Cour, ainsi que la croix de chevalier.
N. 382. 448. 554.

David Téniers, *le Vieux*,

Né à Anvers en 1582, mort dans la même ville en 1649.

Il fut élève de Rubens, puis il passa à Rome où il séjourna dix ans. Ses sujets de predilection étaient les intérieurs de cabarets, de laboratoires ou de maisons de changeurs, ainsi que les scènes villageoises et les kermesses, genre dans lequel il fut surpassé par son fils David Téniers *le Jeune*. N. 385. 542.

Juste Sustermans,

Né à Anvers en 1597, mort à Florence en 1681.

Après avoir étudié sous Pierre de Vos, il se rendit en Italie, où il gagna la faveur de Côme II de Médicis, grand duc de Toscane, qui le combla d'honneurs et de présents. Rubens et Van Dyck conçurent, en voyant ses œuvres, une estime particulière pour son talent, et voulurent échanger de leurs productions avec les siennes. C'est, surtout, dans le portrait que cet artiste s'est acquis une juste réputation, et il n'est pas rare que ceux qui ne le connaissent pas attribuent ses œuvres à des maîtres d'une bien plus grande célebrité. N. 285.

Philippe de Champaigne,

Né à Bruxelles en 1602, mort à Paris en 1674.

Il a appris les premiers éléments de la peinture en Belgique sous Bouillon, Michel Bourdeaux et Fouquière, puis il vint à Paris où le Poussin l'employa aux travaux de Luxembourg. Après la mort de Duchesne en

1627, il fut nommé premier peintre de la reine, et exécuta un grand nombre de peintures fort remarquables, tant pour la Cour que pour les églises. Ses œuvres se distinguent par la correction du dessin, l'harmonie de la couleur et la finesse de la touche; les mains sont, particulierement, ce qu'il a peint avec le plus de grâce et d'habileté. N. 270. 555

Pierre Van Lint, *ou* **Lyntz,**

Né à Anvers en 1609, mort dans la même ville.

Il commença à apprendre dans son pays et alla se perfectionner à Rome où il fit un séjour de dix ans. De retour à Anvers, il travailla principalement pour le roi de Danemark Christian IV qui s'était pris de passion pour les tableaux de cet artiste. On ignore la date de sa mort, et on connaît peu ses ouvrages qui sont en petit nombre. N. 497.

Pierre Van Der Faes, *dit le* **Chevalier Lély,** *ou* **Sir Peter Lély,**

Né à Soest en 1618, mort à Londres en 1680

Son père, surnommé du Lys, ou Lely, parce que la façade de sa maison à La Haye était décorée d'une fleur de lis, le plaça fort jeune chez Pieter Grebber, peintre de Harlem, sous lequel il fit des progrès rapides. A la mort de Van Dick il passa en Angleterre où il acquit une célébrité, une fortune et des honneurs considerables en faisant des portraits à la Cour et chez les grands seigneurs. Dans les commencements, son pinceau avait une certaine dureté, et sa couleur manquait d'harmonie; mais vers la fin de sa carrière, il devint vaporeux, fondu, suave, et sa couleur harmonieuse rivalisa quelquefois avec celle de son illustre prédécesseur à la Cour d'Angleterre. N. 248. 268.

Gaspard de Witt,

Né à Anvers en 1621, mort dans la même ville, on ignore en quelle année.

Les biographes donnent peu de renseignements sur cet artiste. Ils disent qu'il demeura longtemps en Italie, et qu'il habita aussi la France où son talent fut apprécié. Son genre de prédilection était le paysage qu'il composait bien, en y faisant presque toujours entrer de l'architecture. Sa couleur était belle et vaporeuse; sa touche fine et soignée. N. 522.

David Teniers, *(le Jeune)*,

Né à Anvers en 1610, mort à Perk en 1624.

Il eut pour maîtres son père, Brauwer et Rubens. Dès que ses talents commencèrent à être connus, l'archiduc Léopold le nomma peintre de la Cour, chambellan, directeur de sa galerie, et le fit avantageusement connaître aux différents souverains de l'Europe en leur envoyant quelques-uns de ses tableaux. Téniers devint ainsi le peintre le plus honoré et le plus riche de la Flandre, ce qui ne l'empêcha pas de travailler assidûment jusqu'à un âge très-avancé, non point par intérêt, mais par amour de l'art. Imitateur du genre que son père s'était créé, ce maître a peint de préférence des intérieurs de cabaret, des tabagies, des laboratoires, des sorcières, des joueurs, des réunions de villageois et des kermesses. Dans cette voie, la nature qu'il copiait lui a rarement fourni des sujets gracieux et des compositions nobles; mais ses personnages, tout laids qu'ils nous paraissent, sont touchés avec un esprit et une verve inimitables. Au dire de ses biographes, Téniers commençait et finissait tous les matins un de ces petits tableaux faciles dont le monde est rempli, et qu'on appelle, pour cela, les *déjeûners de Téniers*: cependant, il y avait des œuvres auxquelles il apportait un grand soin, et qui offrent, dans la touche, autant de finesse que de fermeté. N. 308. 309. 313. 392. 395. 449.

Abraham Breughel, *dit le* Napolitain,

Né à Anvers, mort à Naples vers 1690.

On le croit fils et élève d'Ambroise Breughel directeur de l'académie d'Anvers en 1653 et 1670. Comme son père, il peignit de préférence des fleurs, des fruits et des oiseaux; mais il quitta jeune la Flandre et habita exclusivement l'Italie, Naples, surtout, d'où lui est venu le surnom de *Napolitain*. N. 304. 359. 366.

Jean-Baptiste Breughel, *dit le* Méléagre,

Né à Anvers vers 1669, il peignait encore à Rome en 1700.

Il était frère du précédent, et, comme lui, il adopta le genre d'Ambroise Breughel leur père, en peignant des fleurs, des fruits, et des oiseaux. N. 347.

Jean Fyt,

Né à Anvers en 1625.

On ignore, et le nom de son maître, et l'époque de sa mort: il peignit les animaux, la nature morte, les fleurs et les fruits avec un talent supérieur qui fit souvent rechercher sa collaboration par Rubens et par Jordaens. J'ai vu de lui des tableaux excessivement petits ressemblant à des miniatures. N. 331. 332.

Nicolas van Eyck,

Né à Anvers vers 1625, mort dans la même ville.

Il peignait des batailles, des rencontres et des marches d'armées avec beaucoup de vigueur: on ignore l'époque de sa mort. N. 409.

Antoine-François Van der Meulen,

Né à Bruxelles en 1634, mort à Paris en 1690.

Il fut élève de Peter Sneyers qu'il surpassa avant même de quitter son école. Appelé en France par Colbert d'après les instigations de Le Brun, il fut chargé de suivre Louis XIV dans toutes ses campagnes, et de dessiner sur les lieux tout ce qui se rattachait aux grands faits d'armes dirigés par le roi. Il réunit ainsi les matériaux de ces vastes et belles pages qu'on admire au Louvre en si grand nombre, et où l'exactitude du dessin le dispute à la finesse du pinceau et au charme de la couleur. N. 425. 426. 427, 428. 536. 537.

Jacques Vanscuppen,

Né en Flandre vers 1628. mort à Paris en 1702.

Il apprit à peindre dans son pays, puis il vint s'établir à Paris où il fit le portrait de Louis XIV, et copia bon nombre de tableaux d'après Mignard, Largillière et de Troy. Je ne connais de lui aucune autre peinture que celle qui est à la galerie de Turin. N. 550.

Jean Siffert,

Je n'ai trouvé aucun renseignement sur cet artiste: son nom seul me sert d'indication pour le placer dans l'école flamande. N. 298.

ÉCOLE HOLLANDAISE

Lucas Van Leyden, *ou* Lucas de Leyde,

Né à Leyde en 1494, mort dans la même ville en 1533.

Il eut pour maîtres son père, Hugues Jacob et Corneille Enghelbrechtsen, et dès sa première enfance il témoigna les plus heureuses dispositions pour le dessin. Une grande assiduité à l'étude lui rendit familiers tous les genres de peinture, et ses œuvres eurent un succès général qui lui captiva l'estime et l'amitié des connaisseurs et des artistes de son temps, notamment d'Albert Durer. A l'âge de 33 ans il conçut le désir d'aller à Middelbourg voir Jean de Mabuse, et parcourut avec lui les principales villes de Flandre, donnant partout des fêtes splendides aux corporations des peintres; mais soit que des jaloux l'aient empoissoné, comme on le crut alors, soit qu'une trop grande application eût épuisé son tempérament, le fait est qu'à la suite de ce voyage il se mit au lit pour ne plus se relever. Ses œuvres authentiques à l'huile sont assez rares: elles se font remarquer par la hardiesse du dessin, la richesse des details, la vivacité de la couleur et la finesse extrême de la touche.

Quelques auteurs placent ce peintre parmi les Allemands, sans doute, à cause de la nature de son talent qui le rapproche sensiblement d'Albert Durer; mais, à part cette analogie, par le lieu de sa naissance et de son séjour habituel il ne peut appartenir qu'aux Hollandais. N. 250. 297. 402.

Barthélemi Spranger,

Né à Anvers en 1546, mort à Prague en 1625

Il reçut les premiers éléments de Jean Madyn, peintre de Harlem, vint à Paris en 1563 où il travailla quelque temps chez Marc, puis se rendit en Italie, menant partout une vie précaire, souvent malheureuse. A Rome, ses talents finirent par être appréciés à tel point, que Pie V le nomma son peintre et le logea au Belvedere. Sur l'invitation de Maximilien II, Spranger partit pour Vienne en 1575 et exécuta, pour l'empereur, des travaux qui lui valurent une grande réputation, des honneurs et des richesses. Là, il passa le reste de ses jours travaillant par plaisir, plutôt que par besoin, et vivant presque en intimité avec l'empereur qui allait chaque jour passer plusieurs heures dans son atelier. Il mourut à Prague fort avancé en âge. N. 374.

Michel Mirevelt,

Né à Delft en 1568, mort dans la même ville en 1641.

Il se distingua d'abord comme orfèvre, et n'apprit que tard la peinture sous la direction de Blockland dont il imita la manière avec beaucoup de succès. La célébrité qu'il avait promptement acquise dans le portrait fit que Charles Ier l'invita à venir à sa cour; mais la crainte de la peste qui ravageait Londres lui fit décliner cet honneur, et il s'attacha au service du duc Albert qui le combla de faveurs et de richesses. Mirevelt fit beaucoup d'élèves, parmi lesquels s'est particulièrement distingué Paul Moreelze. N. 338.

Corneille Poelenburg,

Né à Utrecht en 1586, mort dans la même ville en 1666.

Après les premières études faites sous Abraham Bloemaert il alla se perfectionner à Rome où ses ouvrages furent hautement appréciés. Le grand-duc de Toscane

et Charles Ier cherchèrent successivement à l'attacher à leur service; mais, peu complaisant par caractère, Poelenburg refusa toutes les offres qui lui étaient faites, et retourna à Utrecht où il passa toute sa vie à peindre de petits paysages avec des sujets tirés de la Bible ou de la Mythologie. Sa couleur est, en général, agréable et harmonieuse; sa touche est d'une grande finesse; mais le dessin de ses figures manque souvent de correction. N. 454. 460.

Jean Van Ravestein,

Né à La Haye vers 1580, mort en 1656.

On connaît peu de chose de la vie de ce peintre, un des meilleurs portraitistes de l'école hollandaise. Ses tableaux les plus fameux sont à La Haye, et ne représentent que des réunions des principaux personnages de son époque.

A mon avis ce peintre tient le milieu entre Van der Helst dont il n'a, ni la vigueur de touche, ni l'énergie d'expression, et Michel Mirevelt dont il n'a pas la sécheresse. N. 245. 278. 279.

Gérard Honthorst,

Né à Utrecht en 1592, mort à La Haye après 1662.

Il eut pour maître Abraham Bloemaert, puis il alla étudier à Rome, où on le surnomma *Gherardo della notte* (Gérard de la nuit) parce qu'il excellait à peindre des effets de clarté au milieu des ténèbres. Il travailla en Angleterre pour le roi Charles Ier et pour d'autres souverains, et finit par se fixer à La Haye où le prince d'Orange le nomma son peintre. On remarque dans ses ouvrages beaucoup du style italien et une grande vigueur de pinceau. N. 326.

Léonard Bramer,

Né à Delft en 1596, mort dans la même ville.

Il reçut les premiers éléments de l'art en Hollande, vint en France où il passa quelque temps, et alla se perfectionner en Italie. Ses tableaux, fort recherchés alors des grands amateurs italiens, représentaient souvent des vases en or, en argent, ou en marbre, qui donnaient un grand relief à ses compositions. De retour à Delft il produisit beaucoup, mais plus de dessins que de peintures. N. 288.

Jean Both,

Né à Utrecht en 1610, mort à Venise en 1650.

Il entra à l'école d'Abraham Bloemaert, puis se rendit à Rome où il fit, en prenant pour modèle Claude Lorrain, un grand nombre de paysages fort estimés dans lesquels son frère André faisait des figures très-spirituelles. En France, on appelle cet artiste *Both d' Italie,* et en Italie on le nomme *Both de Hollande.* Il mourut de chagrin de la mort de son frère, qui se noya malheureusement dans un canal de Venise N. 512.

Jean-David de Heem,

Né à Utrecht vers 1604, mort à Anvers en 1674.

Il apprit de son père, David de Héem, qu'il surpassa en habileté à peindre les fleurs, les fruits, la nature morte, la vaisselle et les cristaux. Sex deux fils, Corneille et Jean, suivirent sa manière avec moins de succès, mais leurs tableaux passent souvent pour être du père, parce que celui-ci les retouchait de façon à leur donner le caractère de ses œuvres.

N. 369. 370. 371.

Pierre Saenredam, *ou* Sarenedam,

Né à Ssendelft en 1597 ; on ignore l'époque de sa mort.

Aucun biographe n'a parlé de cet artiste remarquable, soit parce que durant sa vie ses talents n'ont pas été appréciés à leur juste valeur, soit parce qu'il a laissé fort peu d'ouvrages . On croit qu'il eut pour maître François-Pierre Grebber, et qu'il habita la ville de Harlem. Son genre de prédilection fut l'architecture, les intérieurs d'églises et les façades monumentales qu'il peignit avec une grande finesse de touche et une harmonie de tons qui repose la vue. Ses tableaux authentiques sont d'une extrême rareté. N. 317.

Van Ryn Rembrandt,

Né près de Leyde en 1606, mort à Amsterdam en 1669.

Son père, qui était meunier, le plaça d'abord dans une école à Leyde; mais voyant qu'il avait fort peu de dispositions pour les lettres, tandis qu'il en manifestait beaucoup pour le dessin, il le fit entrer dans l'atelier de Van Swanenbourg, et, trois ans après, dans ceux de Lastman et de Pinas à Amsterdam. Quand il eut appris les éléments de l'art, le jeune Rembrandt retourna chez son père et se mit à étudier sur la nature les effets du clair-obscur, où il entrevoyait une vaste et nouvelle carrière à ouvrir dans la peinture. Ses premiers tableaux appelèrent l'attention des connaisseurs, et, dès 1630, il ne pouvait déjà plus suffire, ni à l'exécution des commandes qui lui arrivaient de toute part, ni à l'instruction des élèves qui affluaient à son atelier. Il gagna ainsi, en peu de temps, des sommes considérables; mais sa passion pour les objets d'art et les curiosités le ruina peu à peu, et vers la fin de ses jours il s'est trouvé réduit à la plus triste misère. Rembrandt fit aussi un très-grand nombre de gravures qu'on recherche presque autant que ses tableaux à l'huile.

Parmi ses nombreux élèves se sont principalement distingués Gérard Dov, Ferdinand Bol, Govaert Flinck, Van den Eeckhout, Nicolas Maas, etc. N. 266. 389. 401, 580.

Nicolas Maas,

Né à Dordrecht en 1632, mort à Amsterdam en 1693.

Il a été un des élèves les plus distingués de Rembrandt, et il promettait beaucoup dans le genre historique; mais l'appât du gain lui fit adopter le portrait, qu'il peignit avec une telle supériorité de talent, que plus d'une fois on a pris les œuvres de l'élève pour celles du maître. N. 386.

Gérard Dov, *ou* Dou,

Né à Leyde en 1598, mort en 1674.

Il commença par apprendre la peinture sur verre, puis il entra dans l'atelier de Rembrandt dont il devint l'élève le plus distingué: mais, tout en se pénétrant des grands principes de clair-obscur qu'enseignait le maître, il chercha à les appliquer d'une manière nouvelle, et fonda, à son tour, une école qui a su admirablement allier la vigueur et l'éclat du coloris à la finesse exquise de la touche. On assure que le moindre détail de ses compositions, un manche à balai, par exemple, coûtait à Gérard Dov plusieurs jours de travail; si le fait était exact, on devrait en conclure que ce peintre a travaillé assidûment toute sa vie, car ses œuvres sont en nombre assez considerable: elles sont toutes de très-petites dimensions, et représentent, le plus souvent, des scènes de la vie familière. Parmi les élèves de Gérard Dov, on distingue principalement François Miéris, Metzu et Schalken. N. 302. 306. 307. 320. 321. 329.

Pierre Van der Willingen,

Né à Berg-op-Zoom vers 1607, mort après 1672.

Il a peint la nature morte, les vases ciselés et des ustensiles de toute espèce: il se plaisait aussi à représenter des emblêmes de la mort, dans des tableaux de petites dimensions finis avec beaucoup de soin. N. 450.

Gérard Terburg,

Né à Zwol en 1608, mort à Deventer en 1681.

Après avoir reçu de son père les premiers éléments, il voyagea en Italie et en Allemagne pour se perfectionner par l'étude des grands maîtres de l'art. Sur l'invitation de l'ambassadeur d'Espagne qui le connut au congrès de Münster, il se rendit à Madrid où il fit le portrait de Philippe IV et fut comblé de faveurs. Après avoir visité la France et l'Angleterre, laissant sur son passage, des œuvres universellement admirées, Terburg se retira dans la ville hollandaise de Deventer dont il mourut bourgmestre. Il peignit un grand nombre de portraits et de tableaux de genre, représentant le plus souvent, des scènes intérieures de la vie privée. N. 337.

Adrien Van Ostade,

Né à Lubec en 1610, mort à Amsterdam en 1685.

Il fut élève de François Halz à Harlem, et alla ensuite à Amsterdam où la faveur dont jouissaient ses tableaux l'engagea à fixer sa résidence. Il a peint, comme Téniers, des intérieurs de cabarets et des maisons rustiques, des réunions de villageois et d'écoliers, mais en leur donnant des traits d'une si grande laideur, que ses œuvres seraient horribles, sans la puissance et la finesse qui caractérisent la couleur. N. 286.

Gerbrandt Van den Eeckhout,

Né à Amsterdam en 1621, mort en 1674.

Il fut un des élèves les plus distingués de Rembrandt, et fit le portrait avec un succés qui étonna son propre maître. Ses tableaux de genre se font remarquer par des grands contrastes de clair-obscur, mais ils laissent souvent à désirer sous le rapport de la correction du dessin. N. 257. 563.

Herman Zacht Leeven,

Né à Rotterdam en 1609, mort à Utrecht en 1685.

On croit qu'il fut élève de Van Goven; mais c'est, surtout, en étudiant la nature qu'il devint un habile paysagiste. Ses tableaux représentent des vues prises sur les bords du Rhin et dans l'environs d'Utrecht. N. 506, 540.

Philippe Wouwerman,

Né à Harlem en 1620, mort dans la même ville en 1668.

Il reçut les premières leçons de son père, puis il étudia le paysage chez Wynants et les animaux chez Verbeeck. Malgré les progrès rapides qui firent de lui un des artistes les plus éminents de Harlem, ses tableaux furent longtemps délaissés par les amateurs hollandais qui donnaient la préférence à ceux de Van Laar: mais sa supériorité ayant fini par être reconnue, il ne put plus suffire aux innombrables commandes dont on l'accablait. Le nombre très-considérable de tableaux que Wouwerman a laissés, quoiqu'il n'ait vécut que 48 ans, prouve que chez lui la rapidité de l'exécution n'était pas arrêtée par la finesse extrême de sa touche. N. 275 319. 400.

Nicolas Berghem, *ou* **Berchem,**

Né à Harlem en 1624, mort dans la même ville en 1683.

Il fut élève de Van Goyen et de Weenix et peignit avec un talent supérieur le paysage et les animaux. Dominé par sa femme qui était d'une avarice extrême, il était obligé de travailler assidûment du matin au soir, et cette application constante, jointe a une grande facilité de travail, fut cause qu'il produisit une quantité considérable de tableaux, de dessins et d'eaux fortes recherches de tout temps à de grands prix.

N. 322. 396. 398. 440. 447. 538. 539.

Paul Potter,

Né à Enckhuyzen en 1625, mort à Amsterdam en 1654.

Parmi les peintres Hollandais, il n'en est aucun qui, ayant fourni une aussi courte carrière, se soit élevé à la même hauteur que Paul Potter dans l'art de la peinture. Dès l'âge de 15 ans, ses ouvrages l'avaient placé au premier rang des artistes de la Hollande, et les plus grands personnages regardaient comme une faveur d'obtenir quelque tableau de lui. Appelé en 1652 à Amsterdam par le bourgmestre qui lui avait donné de nombreuses commandes, il mourut de fatigue et de consomption, avant d'avoir accompli sa 29e année. N. 399.

Jacques Ruïsdael, *ou* **Ruysdael,**

Né à Harlem vers 1630, mort dans la même ville en 1681.

On ne sait rien de positif sur les études et la vie de ce peintre, un des plus grands paysagistes que la Hollande ait produit. Everdigen, qui l'a précédé dans le même genre, semble lui avoir servi de modèle ou de conseiller. Quoi qu'il en soit, personne n'a peint avec plus de vérité, de grâce, de force et de finesse les grandes forêts,

la mer en courroux, les ciels et le paysage dans les différentes circonstances atmosphériques. Ses œuvres sont très-recherchèes par les riches amateurs.

N. 514. 568.

Daniel Schellinks,

Mort en 1701.

On ne sait autre chose sur ce peintre, si ce n'est qu'il était frère de Guillaume Schellinks dont il n'égala pas le talent, bien qu'il passe pour un bon paysagiste de l'école hollandaise. Ses œuvres sont rares, ou, plus probablement, on les attribue à des maîtres plus en renom, tels que Ruysdael, Hobbema et Dekker qui ont peint d'une manière analogue à la sienne, mais avec une grande supériorité. N. 516.

Ludolphe Backuisen, *on* Backhuysen.

Né à Embdem en 1631, mort à Amsterdam en 1709.

En s'appliquant à la calligraphie dans un comptoir commercial où son père l'avait placé, il prit le goût du dessin, et abandonna le commerce pour apprendre la peinture sous la direction du célèbre Everdingen. Les marines furent le genre auquel il consacra son talent avec un succès qui fit rechercher ses œuvres par les riches amateurs de tous les pays. On prètend qu'afin de rendre la nature avec plus de vérité, il chercha souvent la tempête, et s'exposa, dans de frêles embarcations, aux plus grands dangers de la mer. Ses tableaux ont une couleur agréable et une finesse de touche qui séduit. N. 509.

François Van Miéris, *le Vieux*

Né à Delft en 1635, mort à Leyde en 1681.

Il apprit chez Gérard Dov qui le regardait comme le meilleur de ses élèves. A l' imitation du maître, il pei-

gnit, dans de petites dimensions et avec une finesse extrême, tantôt des sujets de genre, tantôt des demi-figures qui ont toujours été fort recherchées des connaisseurs. Son fils Guillaume suivit sa manière avec un éclatant succès. N. 310. 311. 312.

Melchior Hondekoeter,

Né à Utrecht en 1636, mort dans la même ville en 1695.

Il eut pour maîtres Gisbert Hondekoeter, son père, et Jean-Baptiste Weenix son oncle: mais il abandonna bientôt leur genre pour s'appliquer à l'étude des oiseaux, particulièrement de ceux de basse-cour qu'il a peints avec une grande habileté. N. 269.

Jean le Duc.

Né à La Haye en 1636, mort dans la même ville en 1695.

Il fut élève de Paul Potter et peignit avec beaucoup de succès des scènes de corps-de-garde, des batailles et des portraits; mais, à l'âge de 36 ans, il quitta les pinceaux pour entrer dans la carrière des armes où il obtint un grade élevé. N. 339.

Daniel Mytens.

Né à La Haye en 1636, mort dans la même ville en 1688.

On ignore de qui il apprit les premiers éléments de l'art, mais on sait qu'il étudia longtemps à Rome, et qu'il y acquit la réputation de peintre distingué. En 1664 il retourna à La Haye où il fut plusieurs fois directeur de l'académie de peinture.. Quoique né avec un riche patrimoine, son penchant pour le luxe et les plaisirs ne tarda pas à le ruiner, et il mourut épuisé avant l'âge, ayant perdu toute sa fortune et une grande partie de son talent. Le portrait est le genre dans lequel il a obtenu les plus légitimes succès. N. 254.

Abraham Mignon.

Né à Francfort en 1637, mort à Wedzlar en 1679.

Pendant un grand nombre d'années il travailla à Francfort chez Jacob Moreels, peintre de fleurs. Il entra ensuite dans l'atelier de Jean David de Heem et acquit, dans le même genre que ce maître, une réputation qui le fixa en Hollande pour le reste de ses jours.
N. 367. 368.

Godefroy Schalken.

Né à Dordrecht en 1643, mort à La Haye en 1706.

Il commença ses études chez Samuel Van Hoogstraeten, puis il passa à l'atelier de Gérard Dov dont il imita le genre et la finesse d'exécution. Sur l'invitation de Guillaume III il se rendit en Angleterre où il chercha à rivaliser avec Kneller dans la peinture du portrait en grand: mais ayant obtenu peu de succès dans ce genre, il revint aux tableaux de petites dimensions où il a excellé. Il aimait, surtout, à représenter des scènes de nuit, et des sujets à grands effets de clair-obscur. N. 267. 323. 437.

Michel Van Musscher,

Né à Rotterdam en 1645, mort à Amsterdam en 1705.

Il étudia sous plusieurs maîtres, parmi lesquels on cite Metzu et Van Ostade: son inconstance ne lui permit pas de se pénétrer de la manière d'une école en particulier; aussi, ses œuvres, fort rares hors de la Hollande, ont-elles un caractère d'originalité qui leur est propre. Il excella, surtout, à peindre le portrait dans de petites dimensions. N. 434.

Jean Griffier,

Né à Amsterdam en 1645 ou 1656, mort à Londres en 1718 ou en 1724.

Il fut élève de Roland Rogman, et, dès ses premières années, il donna des preuves d'une telle habileté, que Rembrandt, Ruïsdael, Lingelbach et Adrien Van den Velde l'honorèrent de leur amitié et lui donnèrent souvent d'utiles conseils. Apprenant que ses tableaux étaient fort recherchés en Angleterre, il passa dans ce pays où il gagna beaucoup d'argent: mais voulant rentrer en Hollande, en 1695, il fit naufrage près des côtes avec sa famille, et perdit tout ce qu'il possédait. La peinture lui fournit de nouveau une existence aisée: mais après bien des vicissitudes occasionnées par l'inconstance de son caractère, il retourna à Londres, où le duc de Beaufort le fit travailler presqu' exclusivement pour lui. Griffier a peint le paysage avec un rare talent, et y a souvent introduit un grand nombre de figures spirituellement touchées qui le remplissent de vie et de mouvement. N. 482. 483. 484. 485. 486. 487. 488. 489. 490. 491. 492. 493. 494. 495.

Jean Van Huctenburgh.

Né à Harlem en 1646, mort à Amsterdam en 1733.

Après avoir reçu les premiers éléments de l'art de Jean Wyk, il alla à Rome travailler sous la direction de son frère. Quand celui-ci mourut, Jean vint à Paris, et passa quelque temps chez Van der Meulen, puis il retourna en Hollande, où le prince Eugène de Savoie le prit à son service et le chargea de représenter les sièges et les batailles auxquels ce grand capitaine prenait part. N. 410. 411. 412. 413. 414. 415. 416. 417, 418. 419.

Carle de Moor

Né à Leyde en 1656, mort à la Haye en 1738.

Il fut successivement l'élève de Gérard Dov, d'Abraham Van den Tempel, de François Miéris et de Schalken, à chacun desquels il emprunta quelque chose de leur manière. Le portrait, les tableaux de genre et les sujets historiques lui réussirent également. Ses œuvres étaient fort recherchées de son vivant, et elles sont encore aujourd'hui d'un prix élevé. On y remarque une grande finesse de touche, mais, en général, la couleur en est sombre et mélancolique. N. 344.

Adrien Van der Werff,

Né près de Rotterdam en 1659, mort à Rotterdam en 1722.

Dès l'âge de 10 ans il fut placé sous la direction de Cornil Picolet, et, trois ans aprés, sous celle d'Eglon Van der Neer. Les premiers tableaux par lesquels il se fit remarquer furent des portraits de petites dimensions: il peignit ensuite des sujets historiques et des scènes familières qui lui acquirent une immense reputation et le firent rechercher par l'électeur Palatin, grand admirateur de son talent. Pour répondre à la bienveillance de son mécène, Van der Werff se rendit à Dusseldorf où l'électeur le créa chevalier, l'ennoblit et le combla de présents. La postérité n'a point partagé l'enthousiasme effréné des contemporains de ce peintre: et on admet aujourd'hui que si ses ouvrages ont de grandes qualités de dessin et d'exécution, on n'y trouve pas toujours la vie et le naturel qui distinguent les maîtres hollandais qui ont peint dans le même style. N. 290. 305.

Constantin Netscher,

Né à la Haye en 1670, mort dans la même ville en 1722.

Il était fils et élève de Gaspard Netscher dont il adopta le style et la manière, en faisant presque exclusivement

des portraits à mi-corps de petites dimentions. Ses tableaux de genre sont assez rares, et généralement plus soignés que les portraits. N. 287.

Van der Poel

Né à Rotterdam, mort dans la même ville en 1690.

Si la légende du Musée est exacte en donnant à ce peintre le prénom de Jean, on ne saurait le confondre avec le Van der Poel dont il y a au Louvre un tableau signé (N. 381), attendu que ce dernier artiste avait pour prénom Egbert. Je n'ai pu recueillir sur lui aucun renseignement biographique, mais, à sa manière, je suppose qu'il a été l'élève de Van Goyen qu'il a bien imité. N. 403. 513.

Herman Van der Myn,

Né à Amsterdam en 1684, mort à Londres en 1741.

Son père, qui était pasteur, le destinait à la chaire; mais ses heureuses dispositions pour la peinture le firent placer chez un peintre de fleurs, Jean Stuven, qu'il ne tarda pas à surpasser. Il s'adonna, ensuite, au portrait et au genre historique avec un succès qui lui concilia successivement la faveur de l'électeur Palatin, du Régent de France, de la cour d'Angleterre et d'un grand nombre de riches amateurs: mais l'extravagance de sa conduite, et sa prodigalité folle dissipèrent toujours les sommes considérables qu'il gagnait, et il mourut accablé de dettes, laissant huit enfants dont sept ont pratiqué la peinture. Presque tous ses ouvrages sont en Angleterre et en Hollande. N. 343.

ÉCOLE ALLEMANDE

Albert Durert,

Né à Nuremberg en 1470, mort dans la même ville en 1528.

Il commença par travailler à la ciselure et à la gravure sous son père qui était un habile orfèvre, puis il entra chez Michel Wolgemut où il apprit à peindre. Doué d'un génie inventif et d'une grande aptitude pour l'exécution, il produisit bientôt des œuvres qui appelèrent sur lui l'attention de l'empereur Maximilien. Raphaël, même, auquel il envoya son portrait et quelques gravures de sa main, conçut pour lui une haute estime, et lui offrit, en retour, quelques-uns de ses ouvrages.

Albert Durer opéra une révolution dans l'art en Allemagne, et ses œuvres sont pleines d'une énergie, d'une science de dessin, d'un mouvement et d'une chaleur inconnus avant lui; on ne peut lui reprocher que d'avoir manqué de la grâce et de la noblesse qui caractérisent les peintres de l'école romaine d'alors.

N. 433. 445.

Henry Aldegraef, *ou* Aldegrever,

Né et mort à Soust; il travaillait en 1538.

On croit qu'il a été élève d'Albert Durer dont il a imité assez bien le style et la manière. Comme son maître, il a fait beaucoup de gravures, et c'est par la date qu'elles portent qu'on sait l'époque où il a travaillé. La plupart de ses tableaux se trouvent dans les églises de Münster, de Soust et des villes environnantes.

N. 375. 376.

Lucas Cranach, *ou* **Kranach**, *le Vieux*,

Né à Cranach en 1472, mort à Weimar en 1553.

Son nom de famille était *Sunder*; mais, suivant l'usage de beaucoup d'artistes, il prit le nom de sa ville natale. Il reçut les premières leçons de son père, et dès l'âge de 23 ans il fut nommé peintre de l'électeur de Saxe, qui l'emmena avec lui dans un voyage en Palestine. De retour en Allemagne, il se lia d'amitié avec Luther, fit son portrait, et embrassa ses doctrines avec enthousiasme. Pour le pays où il vivait, Cranach a été un peintre habile, mais si on le compare avec ses contemporains des autres pays, il était arrièré d'un siècle. La marque de ses tableaux consistait en un petit serpent. N. 283.

Jean *ou* **Hans Holbein**,

Né à Augsbourg en 1498, mort à Londres en 1554.

Issu d'une famille d'artistes, il apprit à peindre fort jeune et fit des progrès rapides dans tous les genres, mais particulièrement dans le portrait. Son père étant allé s'établir à Bâle, le jeune Holbein fut admis dans la corporation des peintres de cette ville et y reçut le titre de citoyen, ce qui fit croire longtemps qu'il en était natif. Sur l'invitation du comte d'Arundel, qui admira ses ouvrages, il se rendit à Londres en 1526, où le grand-chancelier, sir Thomas Moore, auquel on l'avait recommandé, lui fit l'accueil le plus flatteur. Bientôt le nom d'Holbein fut connu de tout le monde, les grands de la Cour voulerent être peints par lui, et Henri VIII sanctionna cette estime générale en le nommant son peintre et en le comblant de faveurs. Les palais royaux d'Angleterre renferment la plupart des ouvrages de ce peintre; mais la galerie de Turin en possède plusieurs d'une si belle qualité, qu'elle peut rivaliser avec n'importe quelle collection. N. 273. 314. 315. 330. 337. 378. 431. 439. 462.

Christophe Amberger.

Je n'ai pu recueillir autre chose sur cet artiste, si ce n'est qu'il a été élève d'Holbein dont il a imité la manière avec assez de perfection, pour qu'on ait souvent attribué ses ouvrages au maître lui-même. N. 316.

Jean Rottenhammer,

Né à Munich en 1564, mort à Augsbourg en 1623

Après avoir reçut les premiers éléments de son père et de Jean Donnauer, tous deux peintres médiocres, il se rendit à Rome, puis à Venise où il s'appliqua surtout à imiter le Tintoret. En quittant l'Italie, il alla s'établir à Augsbourg, et produisit un grand nombre de petites compositions historiques, la plupart peintes sur cuivre, auxquelles Jean Breughel et Paul Bril firent souvent des fonds de paysage. Son dessin est généralement gracieux, sa couleur très-vive et sa touche très-soignée. N. 282.

Jean Henri Roos,

Né à Otterberg en 1631, mort à Francfort en 1686.

Il entra à l'âge de 9 ans chez Julien Dujardin, peintre d'histoire à Amsterdam, et sept ans plus tard il alla se perfectionner chez Adrien de Bye. Le paysage et les bestiaux étaient le genre qu'il préférait; il fit, cependant, à la Cour de l'électeur de Mayence, beaucoup de portraits qui lui valurent des honneurs et des richesses. Il voyagea ensuite en France, en Angleterre et en Italie, gagnant partout des sommes importantes, et mourut à Francfort dans l'incendie de sa maison, pendant qu'il cherchait à sauver quelques objets précieux. Les œuvres de ce peintre se font remarquer par un dessin correct, une touche décidée et une couleur agréable. N. 345.

Christophe Ludovic Agricola,

Né à Ratisbonne en 1667, mort dans la même ville en 1719.

Il a fait des portraits, mais c'est, surtout, dans le paysage qu'il s'est acquis une réputation bien légitime. Après avoir longtemps voyagé par toute l'Europe, il rentra dans son pays où il travailla beaucoup. N. 561.



DESCRIPTION RAISONNÉE

DES TABLEAUX

DE LA GALERIE ROYALE DE TURIN

D'après l'Ordre numérique et les Salles où ils sont exposés actuellement

I.re SALLE

1 — Tournoi sur la place du Chateau, a Turin.

Tempesti. T. H. 1, 46. L. 1, 75.

C'est à l'occasion du mariage de Victor-Amédée Ier avec Christine de France, qu'eut lieu ce brillant tournoi, dans lequel figurèrent les chevaliers français qui avaient accompagné la fille de Henri IV à la capitale du Piémont. Il est plus que probable que Tempesti en a été témoin oculaire, et que, plein du souvenir de cette grande scène, il a peint, sur les lieux, ce tableau assez bien conservé.

2 — Portraits de Joseph II et de Léopold d'Autriche.

L. Pécheux. T. H. 1, 66. L. 1, 20.

C'est une copie faite d'après un tableau original de Pompeo Battoni.

3 — Le triomphe de Flore environnée des amours.

Albani. T. rond. Diam. 1, 91.

4 — Le sacrifice d'abel.
École Lombarde. T. H. 1, 25. L. 1, 70.

5 — La vierge et l'enfant jésus.
D'ap. *Rubens*. T. H. 0, 67. L. 0, 66.

6 — Apollon exterminant la famille de niobé.
Cesare d'Arpino. T. H. 2, 12. L. 3, 50.

7 — Portrait d'une princesse.
Van-Dyck. T. H. 1, 56. L. 0, 94.

8 — Sainte-Famille.
D'ap. *Del-Sarto*. B. H. 0, 70. L. 0, 50.

9 — Le blason de la ville de suse.
G. C. Procaccini. T. H. 3, 45. L. 1, 95.

Les figures colossales de ce tableau représentent une Parque tournant le fil de la destinée humaine et les deux principales rivières de la plaine Subalpine, savoir la Dora et la Stura.

10 — Portrait d'une princesse.
Inconnu. T. H. 1, 46. L. 0, 85.

11 — L'adoration des mages.
Aurelio Lomi, frère d'Orazio, né à Pise en 1556, mort en 1622. T. H. 2, 88. L. 2, 25.

12 — Hérodiade

D'ap. *Giorgione*. T. H. 0, 71. L. 1, 09.

La courtisane joue de luth devant le Tétrarque qui semble l'écouter avec attention; plus loin une autre femme tient un plateau sur lequel est la tête sanglante de S. Jean Baptiste.

13 — La cène de notre-seigneur avec ses disciples.

F. Barocci, T. H. 1, 10. L. 1, 16.

14 — Buste du roi Victor-Emmanuel Ier

Par *Victor Bernero* sculpteur Turinais, mort en 1828.

15 — Divers bustes d'empereurs romains.

D'auteurs inconnus.

II.e SALLE

16 — La conversion de saint Paul.

Gaudenzio Ferrari. B. H. 3, 02. L. 1, 80. Figures de grandeur naturelle.

Sur le premier plan, Paul est tombé de son cheval frappé par la voix du Christ qui lui parle du haut du ciel, et auquel il demande ce qu'il doit faire. Sur le second plan, plusieurs cavaliers saisis d'étonnement: fond de paysage.

Si ce n'était de la légende qui donne à cette œuvre puissante l'attribution de Gaudenzio Ferrari, on se croirait en présence d'un Daniel de Volterre de premier ordre, tant il a le dessin et la couleur de ce maître, dans sa plus belle manière. A bien l'examiner, on trouve dans le caractère de la tête des chevaux et dans quelques bouts de draperies, une affinité incontestable avec le crucifiement, nº 37 qui est, à n'en pas douter, l'ouvrage de Ferrari; mais il est évident que la conversion de Saint Paul est généralement peinte dans une manière tout autre que les autres tableaux du maître exposés à la Galerie; et, autant qu'on peut en juger d'après les dessins, elle appartient à une époque antérieure aux fresques du Monte Varallo.

17 — Le christ descendu de la croix.

Gaudenzio Ferrari. B. H. 2, 16. L. 1, 28. Figures petite nature.

Au milieu, sur le premier plan, la Vierge nâvrée de douleur, tient sur ses genoux le corps de son fils dont la Madeleine et d'autres saintes femmes baisent pieusement les mains et les pieds. Sur le second plan, plusieurs disciples, Saint Antoine et Saint Jérôme sont debout dans une attitude de profonde douleur. En tout, douze figures.

Dans la dissertation fort remarquable qui accompagne la gravure de ce tableau, M. d'Azeglio dit que les connaisseurs l'ont jugé comparable aux ouvrages de Raphaël, tant pour la force du dessin que pour la vérité et le beau idéal de l'expression.

Il est de fait que, devant cette page hors-ligne, on se sent saisi de l'irrésistible admiration qu'inspirent les grands chefs-d'œuvre de la peinture. Il y a dans les figures une expression de douleur qui pénètre l'âme: mais cette douleur est noble, et provoque le recueillement: les poses sont gracieuses et naturelles, les draperies largement dessinées; la couleur est suave; la touche est très-fine, mais ferme; en un mot, tout est beau, élevé, harmonieux et digne d'un collaborateur de Raphaël. Le temps a respecté cette œuvre admirable; elle est d'une parfaite conservation.

18 — L'intercession de la vierge et de saint pierre.

Gaudenzio Ferrari. B. H. 2, 30. L. 1, 04.

Sur un groupe de nuages, Jésus-Christ ressuscité tient en main un flambeau, image de sa colère envers les pécheurs: la Sainte-Vierge à droite, Saint Pierre à gauche, intercèdent auprès de lui en faveur d'une assemblée de chrétiens agenouillés au-dessous.

Cette œuvre a moins de qualités que les précédentes, bien qu'elle soit d'une couleur assez agréable. Je crois qu'elle appartient à la première manière du maître, et qu'elle a été peinte avant son second voyage à Rome.

19 — Saint pierre au donateur.

Gaudenzio Ferrari. B. H. 1, 60. L. 0, 60. Figures de grandeur naturelle.

Saint Pierre debout, et vu de profil, tient les clés de la main droite, tandis que sa main gauche est posée sur la tête du donateur, homme âgé, vu également de profil, qui est à genoux à côté de lui.

La tête de Saint Pierre n'est rien moins qu'un chef-d'œuvre digne de n'importe quel maître: ce regard, ce demi-sourire ont quelque chose de céleste qu'on est tout étonné de retrouver ailleurs que dans le *divin* peintre d'Urbin. Si ce tableau avait été peint à Rome pendant que Gaudenzio travaillait au Vatican, on pourrait soupçonner avec raison que Raphaël y aurait mis la main; mais ayant été fait à Verceil après les travaux du Monte Varallo, il prouve que Ferrari avait, par lui-même, un talent fort élevé, et que, durant sa belle période, il eût pu produire une quantité d'œuvres de premier ordre, si la fortune l'avait placé dans des circonstances plus favorables.

20 — Résurrection de jésus-christ.

Giuseppe Giovenone né à Verceil, vers 1350.
B. H. 2, 65. L. 1, 35.

21 — La sainte-vierge, l'enfant-jésus, saint jean et d'autres saints.

Bernardino Lanini. B. H. 2, 46. L. 1, 50. Voyez la note du N. 38.

22 — Le couronnement d'épines.

A. Molineri. T. H. 1, 15. L. 1, 75, figures à mi-corps; grandeur naturelle.

Au milieu, le Christ plie sous les coups des bourreaux qui le frappent à la tête pour enfoncer la couronne d'épines: à droite, un soldat revêtu d'une cuirasse regarde froidement cette scène.

Ce tableau est, selon moi, le plus beau Molinari de la Galerie. La couleur en est agréable, bien que les ombres tranchent trop nettement avec les parties éclairées. Le torse du Christ est d'un modelé irréprochable. Mais chose remarquable! on retrouve ces quatre figures dans la décollation de saint Paul avec peu de variantes dans le dessin: ceci ne semblerait-il pas indiquer que le maître n'était pas très-fécond en invention? De prime abord, on prendrait ce tableau pour un beau Michel-Ange de Caravage; et quoique la légende nous apprenne que c'est une œuvre purement Piémontaise, on est forcé de convenir qu'elle est digne des premières écoles de l'Italie.

23 — La décollation de saint Paul.

A. Molineri. T. H. 0, 77. L. 1, 30.

Sur une place de Rome entourée d'édifices, le saint est à genoux prêt à recevoir le coup mortel, au milieu d'une foule nombreuse de curieux.

Ce tableau est curieux en ce qu'il est fait dans la manière de Beaumont, et ne se ressent pas encore du style que Molinari s'est créé, lorsqu'il travailla loin de la direction de son maître: la couleur en est claire et agéable, et l'anatomie en est bien étudiée.

24 — Les Hébreux envahis par les serpents.

Cl. Beaumont. T. H. 1, 15. L. 1, 80.

Moïse montre aux Hébreux le serpent d'airain dressé au milieu du camp pour guérir des morsures venimeuses ceux qui dirigeront vers lui leurs regards. A droite, une femme sort d'une tente tenant dans ses bras un enfant qui se meurt: à côté, un homme cherche à débarrasser une femme mourante des serpents roulés autour d'elle: un autre homme vigoureux porte son

père devant le serpent d'airain: de tous côtés, des hommes, des femmes et des enfants luttent avec les reptiles et cherchent à voir le symbole dont la seule vue doit les guérir: sur le premier plan, des hommes, des femmes et des enfants sont étendus morts les uns sur les autres.

La couleur de ce tableau est agréable, et rappelle Sébastiano Ricci; les draperies sont fort belles, l'anatomie des personnages est parfaitement étudiée le dessin seul laisse peut-être à désirer.

25 — L'ADORATION DES MAGES.

Macrino. B. H. 1, 66, L. 1, 17. Voyez la note du N. 28.

26 — LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

B. Lanini B. H. 1, 10. L. 1. 28.

27 — LA VISION DE SAINT ANTOINE DE PADOUE.

Caravoglia. T. H. 1, 80. L. 1, 35. Sur toile: figures de grandeur naturelle.

Saint Antoine vêtu de la bure des Franciscains est à genoux devant l'Enfant-Jésus qui lui apparaît assis sur un livre posé au milieu d' une table.

C'est un bon tableau, harmonieux de couleur, et d'une touche remarquable.

28 — LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX,

Macrino. B. H. 1, 22. L. 0, 77.

Dans ce rare tableau, comme dans son semblable n. 25, les figures sont les parties les mieux traitées: mais les auréoles d'or qui les entourent en écrasent la couleur, qui est, d'ailleurs, pâle et blafarde à la manière du Giotto. Les draperies sont assez bien comprises; elles présentent des plis moins cassés, moins anguleux que chez Albert Durer avec lequel on trouve de l'analogie.

29 — Jésus allant au calvaire.

Olivieri. T. H. 0, 64. L. 1, 28.

Au milieu d'un immense cortége composé d'hommes d'armes, de cavaliers et de porte-étendards, Jésus Christ marche portant la croix et suivi de deux larrons. Le cortége se dirige vers la roche escarpée du Calvaire par un chemin étroit et sinueux qui en fait le tour. Sur le rocher terminé en plateau est un bon nombre de curieux: dans le fond, la ville de Jérusalem.

Il y a dans cette tumultueuse composition des parties qui rappellent Rembrandt, d'autres qui se rapprochent de Van Laër et de Lingelback. Toute cette foule est mise en mouvement avec beaucoup d'esprit et de variété; le ton général, quoiqu'un peu verdâtre, ne laisse pas de plaire dans un pareil sujet; mais les personnages sont peu faits, on y voit la touche rapide d'un pinceau exercé qui ne tâtonnait pas.

30 — La vierge et l'enfant-jesus.

Caravoglia. T. H. 0, 74. L. 0, 59.

La Vierge tient l'Enfant-Jésus qui est assis sur un coussin auprès d'elle.

Il paraît évident que ce maître a cherché Sassoferrato, mais il est loin de l'avoir égalé.

31 — Le christ portant la croix.

Caccia. T. H. 0, 67. L. 0, 69. Figures à mi-corps: petite nature.

Au milieu, le Christ porte la croix sur son épaule gauche: il est précédé d'un bourreau, et suivi d'un vieillard qui paraît être un de ses disciples.

Ce tableau prouve que le Moncalvo a étudié et cherché à imiter les Vénitiens, notamment le Titien, Palma et Bonifazio, dont on retrouve ici le dessin, le ton général, les draperies et les carnations. Le visage et la main

du Christ sont d'une beauté remarquables, les deux autres figures, laissent à désirer.

32 — Le martyre de saint Barthélemi.

Molinari. T. H. 1,20. L, 1,72. Figures de gr. nat.

Le saint est étendu sur une planche; à droite et à gauche, deux bourreaux sont en train de l'écorcher, l'un en détachant la peau le long de la jambe avec son couteau, l'autre en tirant d'une main un lambeau du bras droit, pendant qu'il glisse l'autre main entre la chair et la peau: celui-ci tient son couteau entre les dents. Un prêtre coiffé d'une espèce de turban engage le martyr à adorer une idole placée devant lui.

Cette composition est fort bien étudiée et exécutée avec beaucoup de puissance. Les crispations que la douleur cause au martyr, sans èbranler sa constance, sont pleines de naturel, et n'offrent pas l'expression horrible qu'on trouverait chez Ribera dans un sujet semblable. La couleur est empâtée, mais peu en rapport avec celle de Beaumont son maître: les ombres ont poussé au noir comme dans les tableaux de l'Espagnolet. En résumé, c'est une œuvre capitale qui fait honneur à l'école piémontaise du XVIIIe siècle.

33 — Adonis et des amours.

Pécheux. T. H. 0, 65. L. 0, 45.

34 — La sainte-famille.

Bern. Lanini. B. H. 0, 63. L. 0, 50. Voyez la note du N. 38.

35 — La vierge, l'enfant-jésus et divers saints.

Giovenone. B. H. 1, 80. L. 1, 29. Figures petite nature

Au milieu, sous un portique, la Vierge, assise sur un trône surmonté d'un baldaquin, tient l'Enfant-Jésus sur

ses genoux. A droite, un évêque que la légende enroulée à sa crosse nous apprend être saint Habundius: à gauche, saint Dominique tenant une branche de lys. Sur le premier plan, une femme d'un âge mûr est à genoux, les mains jointes: de l'autre côté, deux petites filles dans la même posture; ce doit être la famille de la donatrice. Fond de paysage. On y lit cette signature HIERONIMI IVVENONIS OPIFICIS 1514.

Le style de cette œuvre offre peu d'analogie avec celui des différentes écoles qui florissaient à la même époque dans les contrées méridionales de l'Italie. Les figures rappellent tout à fois le Francia et Jean Van Eyck: les draperies ont des plis â tuyaux cassés à angle droit comme ceux d'Albert Durer, ce qui semble indiquer, chez l'auteur, l'étude des maîtres étrangers plutôt que des Italiens. La couleur, privée de tons sanguins, a un aspect blafard qui ne satisfait pas. Du reste, le panneau a beaucoup souffert et porte plusieurs repeints.

36 — LA SAINTE VIERGE, L'ENFANT-JÉSUS, SAINTE LUCIE, SAINTE CATHERINE, SAINT JEAN ET D'AUTRES SAINTS.

Sodoma. B. H. 2,25. L. 1,54.

37 — LE CALVAIRE.

G. Ferrari. T. H. 1,72. L. 1,74.

Jésus-Christ est mourant sur la croix; autour de lui se pressent des soldats romains, les uns à cheval, les autres à pied, des juifs qui insultent au moribond, la Sainte-Vierge et quelques disciples plongés dans la douleur.

38 — LE CHRIST DESCENDU DE LA CROIX.

B. Lanini. B. H. 1, 93. L. 1, 40.

En établissant la comparaison entre les quatre tableaux de Lanini N. 21, 26, 34 et 38, on peut voir

clairement la marche progressive du talent du maître, puisqu'ils portent, avec la signature *Bernardinus Laninus*, la date où ils ont été peints. Ainsi le numéro 38 est daté de 1545; le numéro 26 l'est de 1558; le numéro 21 l'est de 1564: la Sainte-Famille numéro 34 ne porte aucune date; mais elle doit évidemment se placer entre les numéros 26 et 21, et par conséquent remonter vers l'année 1560. Les deux sujets de la Passion (numéros 26 et 38) sont composés d'une manière identique au fameux tableau (numéro 17) de Gaudenzio Ferrari. Le corps inanimé du Christ descendu de la croix est entouré de la Vierge, des saintes femmes et de quelques disciples, en tout douze personnes, comme dans le susdit chef-d'œuvre, sauf que Lanini a représenté dans un coin le personnage qui lui a commandé chacun de ces tableaux. Dans les deux ouvrages les figures sont admirables d'expression, les poses nobles, les draperies parfaitement traitées; mais celui qui porte la date de 1545 (le numéro 38) présente plus de sécheresse et de dureté que l'autre; la couleur y a des tons criards, et le fond une crudité dont le maître s'était corrigé douze ans plus tard, lorsqu'il peignait le numéro 26.

Dans l'ouvrage numéro 21 daté de 1564, le maître a changé de manière. La Vierge est au milieu, assise, tenant sur ses genoux l'Enfant-Jésus lequel caresse un agneau que saint Jean-Baptiste lui présente: saint Jacques, sainte Lucie et un saint évêque font cortége à la Mère de Dieu, tandis que deux anges placés audessus d'elle relèvent des deux côtés un rideau qui laisse apercevoir au loin un paysage montagneux.

Je ne saurais à laquelle de ces deux manières donner la préférence. Dans la deuxième il y a peut-être moins de dureté et plus d'ampleur; mais en revanche, il y a moins de modelé dans les figures, et les draperies sont traitées avec plus de négligence. Pour en juger sainement il faudrait voir quelque autre tableau de la même époque exécuté avec soin, car le tableau

numèro 21 a dù être fait rapidement pour quelque église, et n'accuse pas une exécution attentive comme ceux (N. 26 et 38) qui étaient commandés par de riches donateurs.

La petite Sainte-Famille (N. 34) qui sert de transition entre la première et la deuxième manière offre un peu d'inégalité dans l'exécution: la Vierge et l'Enfant sont délicieux; mais le saint Joseph et le saint Jérôme qui occupent les deux angles pourraient être mieux traités.

III.e SALLE

39 — La vierge a la teinture *(La Madonna della tenda).*

Raffaello. B. H. 0, 74. L. 0, 94.

Sur la gauche du tableau, la Vierge, assise et vue de profil, tient sur ses genoux l'enfant Jésus, que de sa main droite elle presse contre son sein, tandis que sa main gauche est posée sur l'épaule du petit saint Jean, qui est debout derrière son cousin. Elle a la tête couverte d'un voile en gaze surmonté d'un mouchoir rouge, brodé d'or, qui semble noué avec un ruban flottant sur le cou. La robe est rouge : un manteau bleu recouvre ses genoux. L'enfant Jésus se présente de face et tout nu; il renverse un peu la tête et relève les yeux, cherchant à voir derrière lui saint Jean, qui semble lui parler à l'oreille. Une tenture vert-foncé occupe le fond, et ne laisse entrevoir qu'un peu de ciel sur la droite: c'est d'après cet accessoire qu'on a créé la dénomination de *Vierge à la tenture.*

Cette page remarquable était, il y a vingt et quelques années dans la famille des comtes Maffei di Boglio, où

on en faisait, à ce qu'il paraît, si peu de cas, qu'un jour le concierge de la maison fut chargé de l'exposer à la porte, et de la vendre, à n'importe quel prix.

Feu M. Boucheron qui passait, à juste titre, pour le plus grand connaisseur en peinture qu'il y eût en Italie, vit fortuitement le tableau et l'acheta en compte-à-demi avec une autre personne au prix de 300 francs. Mais un premier nettoyage lui ayant révelé les espérances qu'on pouvait fonder sur ce tableau, il désintéressa, au moyen d'une bagatelle, son associé qui ne se doutait de rien, et envoya le panneau à Rome pour y être restauré et examiné par le connaisseurs les plus en renom.

L'expertise eut pour résultat de proclamer que la *Vierge à la tenture* est indubitablement sortie de l'atelier de Raphaël, et que si le maître ne l'a pas exécutée en son entier, il en a fait, du moins, les parties les plus importantes, telles que les têtes et les mains. Un habile connaisseur et marchand de Paris, feu M. Dubois, ajouta le poids de son opinion à la décision des artistes romains, et l'originalité du tableau devint par-là un fait acquis.

La découverte d'un Raphaël dans les rues de Turin, fit sensation dans le public. La maison de Boglio ne tarda pas à apprendre que cette précieuse trouvaille avait été faite chez son concierge, et pensa intenter un procès en revendication à l'intelligent acquéreur; mais celui-ci n'eut pas de peine à prouver que les vendeurs n'avaient été ni trompés, ni circonvenus par lui: d'ailleurs, il avait pris ses précautions dès les premières rumeurs de saisie, en faisant émigrer le tableau à Milan, et eût-il trouvé des juges adverses, qu'il ne serait pas moins resté possesseur de son bien.

Charles Albert, qui mûrissait alors ses projets de Galerie, fut flatté par l'idée d'avoir un véritable Raphaël, et malgré les prétensions quelque peu exagérées du détenteur, il en fit l'acquisition au prix de 75,000 francs!

A bien examiner ce tableau, on y découvre des parties faibles qui annoncent le pinceau d'un élève; ainsi,

le Saint Jean a un air commun, peu digne de Raphaël; ce qu'on voit de ses mains est mauvais, sa fourrure, ses cheveux, ainsi que ceux de l'enfant Jésus, sont traités mollement et par masses cotonneuses. Mais à côté des parties qui prêtent à une juste critique, il y en a d'admirables où il est impossible de ne pas reconnaître, à première vue, le pinceau du *divin* artiste. Ainsi, la tête de l'enfant Jésus, qui est, sans contredit, ce qu'il y a de plus beau dans cette peinture, ne le cède en rien à celle du même enfant dans la *Vierge à la Chaise:* L'expression du visage de Marie est d'une suavité toute céleste. Malheureusement, le tableau a beaucoup souffert, et porte des repeints, des boursoufflures et des gerçures qui, vus de près, diminuent un peu le plaisir mêlé d'admiration qu'on éprouve à la première vue de ce chef-d'œuvre.

Le ton général des carnations est rougeâtre, et rappelle assez la *Madonna del Passeggio.* Quant à la composition, la *Madonna della Tenda* offre la plus grande analogie avec la *Madonna della Seggiola* du palais Pitti, et une parfaite identité avec la *Vierge de Munich*; c'est, du reste, le thème que Raphaël a répété tant de fois, avec quelques variantes dans les poses ou dans les draperies, et qu'il a fait souvent aussi exécuter sous ses yeux par ses élèves, afin de satisfaire aux nombreuses demandes que les plus puissants personnages lui adressaient de toute part.

40 — Hercule devant l'alternative du vice ou de la vertu.

P. Battoni. T. H. 0, 74. L. 0, 94.

Ce tableau, ainsi que le n° 103 qui est son pendant, offre de la clarté et du brillant dans le coloris, de la grâce et de la poésie dans la composition; l'antique y est traité avec une érudition remarquable, il est à regretter que le dessin ne soit pas à l'abri de tout reproche.

41 — Un marché.

Bassano. T. H. 1, 75. L. 2, 66.

Dans un vaste marché de village une infinité de personnages sont occupés aux soins de leur commerce. Des bouchers égorgent des moutons ou échaudent des porcs: des femmes vendent de la volaille ou des fruits; des marchands dans leurs boutiques en plein vent se livrent à différentes occupations: les chalands y sont en fort petit nombre: mais tout ce monde est plus ou moins accroupi, le buste penché en avant, dans une position disgracieuse. Par terre sont jetés pêle-mêle des fruits, des légumes, des œufs, des volailles, etc.

42 — Intérieur de saint-paul, a rome.

43 — Intérieur de sainte-pierre a rome.

Pannini. T. H. 1, 71. L. 1, 19. Identiques de grandeur et d'exécution.

Les points de vues choisis par l'auteur, ne donnent pas une idée complète de l'ensemble des deux monuments, et sous ce rapport, ces tableaux sont loin de valoir l'*Intérieur de Saint-Pierre*, du Louvre, qui est un chef-d'œuvre du genre: néanmoins, la perspective en est irréprochable, le ton général est fort beau, et les figures qui s'y trouvent en grand nombre, sont charmantes de pose et de groupement.

44 — La madelaine repentante.

D'ap. le *Titien.* T. 1, 15. L. 0, 94.

45 — Saint jean népomucène confessant la reine.

Daniele Crespi. T. H. 1, 15. L. 0, 94.

Le saint, revêtu d'un surplis, et ayant une auréole étoilée autour de la tête, écoute à sa droite la confession d'une femme simplement mise, dont les yeux rou-

ges de pleurs annoncent la contrition profonde. Dans l'autre stalle du confessionnal, un homme âgé, chauve et pauvrement vêtu, attend son tour pour se confesser.

On avait attribué ce tableau à Murillo dont il rappelle effectivement la couleur et les types des personnages. Il est fait largement, et avec une parfaite entente de l'harmonie des tons. Les figures ont bien l'expression que réclame la circonstance, et si dans la pénitente on voit éclater la douleur, on voit dans le confesseur la sollicitude paternelle et le zèle dont il est pénétré. Les draperies sont ce qu'il y a de moins bien; les plis ne sont pas étudiés; ils sont traités par lignes monotones peu saillantes et point gracieuses. L'ensemble manque de distinction et produit un effet moins agréable que ne le ferait une peinture d'un mérite beaucoup moindre, mais où il y aurait plus de noblesse et de style. M. d'Azeglio a fait graver ce tableau dans son grand ouvrage.

46 — LA VIERGE, L'ENFANT JÉSUS, DES ANGES ET DES SAINTS.

Palma il vecchio. T. H. 1, 45. L. 2, 46.

La Sainte-Vierge assise sous un arbre tient l'Enfant-Jésus avec la main droite, et de la main gauche elle pose une couronne sur la tête de sainte Catherine. A droite, deux Evangélistes, saint Jérôme et un autre vieillard; à gauche, un ange présente à la Vierge un enfant (Tobie?) qui tient dans ses mains un poisson et une boîte en argent. Aux pieds un enfant s'appuie sur un fragment de la roue qui a martyrisé sainte Catherine. Dans le fond, un paysage.

Les têtes des vieillards sont les plus belles parties du tableau: le manteau rouge de saint Jérôme est fort remarquable aussi; le reste est faible.

47 — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.

Guercino. T. H. 0, 99. L. 0, 79. Figure à mi-corps, de grandeur naturelle.

Le jeune David, coiffé d'une toque à plumes, tient la fronde qui lui a servi à tuer Goliath, et appuie sa main gauche sur la garde de l'espadon qu'il a enlevé au géant philistin.

Cette œuvre est plus terminée que la plupart des autres, l'anatomie y est étudiée avec soin, et ne laisse rien à désirer; mais on y trouve, comme d'habitude, un peu de raideur dans les mains. De prime-abord, on prendrait volontiers ce tableau pour un Michel-Ange Caravage ou un Leonello Spada.

48 — Venus et cupidon.

Cignani. T. H. 1,01. L. 0,79. Figures de gr. nat.

Vénus assise tient dans sa main gauche un arc qu'elle a enlevé à Cupidon: celui-ci, placé entre les genoux de Vénus, regarde son arc, et tient dans ses mains deux colombes.

L'aspect général de ce beau tableau, rappelle un peu le Corrège, mais surtout le Guide. La couleur en est fort belle et pleine de suavité; le nu est d'un modelé gracieux; les draperies sont assez belles dans leur simplicité; mais la figure de Vénus a quelque peu de dureté et la cuisse gauche un peu trop de développement, ce qui n'empêche pas le tableau d'être une œuvre charmante.

49 — Portrait d'homme.

Tiziano. T. H. 0, 89. L. 0, 72. Figure à demi-corps, grandeur naturelle.

Un personnage, d'au moins 60 ans, se présente de face avec une belle et noble figure de vieillard portant une barbe blanche arrondie en bas. Il a la tête chauve, le teint jaune, et porte suspendue au cou, sur un costume noir, une croix qui se termine par un médaillon rayonné.

Dans son genre, c'est un portrait admirable, où tout en conservant la pâleur et les teintes jaunâtres qui caractérisent la vieillesse, le maître a su donner à son sujet une expression qui plait. Les mains sont traitées, comme le visage, avec une largeur d'exécution qui annonce un pinceau rapide et sûr de ce qu'il faisait.

50 — Rachel au puits.

Flaminio Torri. T. H. 1, 18. L. 1, 40.

51 — Sainte catherine.

Guido Reni T. H. 0, 92. L. 0, 76. Figure à mi-corps, de grandeur naturelle.

La Sainte a sur ses genoux un agneau qu' elle caresse de la main droite, tandis qu'elle tient une palme dans la main gauche.

L'expression est celle de la douceur et de l'innocence; les mains sont fort jolies et vigoureusement touchées; les cheveux blonds, formant une natte roulée autour de la tête, sont très-finis et pour ainsi dire comptés: les draperies n'ont rien de remarquable.

52 — La vierge et l'enfant-jésus.

Guercino. T. H. 1, 88. L. 1, 35. Fig. de gr. nat.

Au milieu, la Vierge en pied, vue de trois quarts tient dans ses bras l'enfant Jésus qui se présente de face et relève la main droite, comme s'il voulait donner sa bénédiction. A gauche, une table sur laquelle retombe du plafond une riche tenture. A droite, une balustrade; au fond, un lointain: le sol est pavé en dalles.

On regarde ce Guerchin comme le plus beau de la Galerie, et il faut avouer que le maître s'y est élevé à une hauteur qu'il a rarement atteinte dans ses autres

œuvres. L'Enfant-Jésus égale tout ce que Murillo a fait de plus beau dans ce genre. Les vêtements de la Vierge sont admirables; tout est merveilleux de clarté, de finesse et d'empâtement: il ne manque que l'expression de noblesse divine, que Raphaël a eu seul le secret de donner à ses Madones.

Ce tableau était, il n'y a pas longtemps, dans une église de Pignerol. Le général Maffei di Boglio, auquel il appartenait, le fit remplacer par une copie, et donna généreusement l'original au Musée.

53 — Saint jérôme.

Michelangelo Caravaggio. B. H. 0, 81. L. 1, 12. Figure à mi-corps.

54 — Le mariage mystique de sainte catherine.

Beltraffio. B. H. 1, 95. L. 1, 85. Fig. pet. nat.

Sainte Catherine est à genoux devant la Vierge et l'Enfant-Jésus qui lui donne un anneau; derrière elle, saint Jean évangéliste et saint François: derrière la Vierge, saint Augustin vêtu en évêque. Dans le fond, un paysage.

55 — Le christ mort.

Polidoro Caldara. T. H. 1, 40. L. 2, 07. Figures plus grandes que nature.

Le corps inanimé de Iésus-Christ est étendu par terre, dans un lieu sombre, qui est peut-être le caveau où il doit reposer. Tout auprès, sont agenouillés, la sainte Vierge, qui le regarde en fondant en larmes, et un jeune homme qu'on doit supposer être saint Jean évangéliste.

Le nu du Christ annonce chez ce maître une parfaite connaissance de l' anatomie. Sa touche, autant qu' on peut en juger à 5 mètres de distance, est très soignée, la toile est recouverte d'un fort empâtement, le ton des chairs est fort beau, surtout dans le Christ; mais si les contemporains de Polidore reprochaient déjà à ses tableaux d'être trop sombres, combien ce reproche est il plus fondé aujourd'hui, que, par l' altération des couleurs, ils ont dû, plus ou moins, avoir poussé au noir!

Du reste, en contemplant cette grande et rare page, on voit qu'on a affaire à un maître de premier ordre, et que si on doit éprouver un regret, c'est qu'il reste si peu de ses œuvres. Les Musées de Paris et de Londres n'ont de Polidore aucun tableau à l'huile.

56 — L'Assomption.

Giulio Romano. T. H. 1, 85. L. 1, 24.

La Sainte Vierge debout est portée sur des nuages, les mains jointes devant la poitrine. Elles est vêtue de la robe rouge et du manteau bleu traditionnels; ses blonds cheveux sont entremêlés d'un voile en gaze blanche qui flotte sur ses épaules. Cinq petits anges se balancent autour de la mère de Dieu, dans une disposition quelque peu bizarre: deux sont placés aux deux côtés de sa tête, deux à côté des pieds, occupant ainsi les angles d'un parallélogramme idéal formé par le corps de la Vierge, et le cinquième est renversé sur le dos sous le nuage qui porte Marie au ciel.

Les visages des anges sont ce qu'il y a de mieux traité dans le tableau; la Vierge a l'air un peu indifférent pour la circonstance sublime où elle se trouve. Les draperies que le vent fait fortement voltiger, sont dessinées et peintes d'une manière vraiment magistrale; c'est par leurs plis accidentés et contournés qu'on peut comprendre que la Vierge s'élève dans l'espace; autrement, tout dans sa pose indiquerait le plus parfait repos.

Quelle différence, sous ce rapport, avec l'admirable Assomption du Guide à Gênes, où l'on voit la Vierge se mouvoir et monter dans l'espace sur les ailes des messagers célestes !

57 — Le christ porté au tombeau.

Il Fattore. T. H. 1,73. L. 1,70. Dix figures, pet. nat.

Deux hommes, dont l'un jeune et imberbe, l'autre d'un âge moyen, et ayant une courte barbe, portent sur une pièce de toile dont ils tiennent les quatre coins, le corps inanimé et livide de Jésus-Christ, dont le bras droit pend en dehors. La Madeleine, éplorée et debout près du corps, soutient le bras gauche du Sauveur. Sur le second plan, à gauche, se trouvent les deux disciples Jean et Pierre : à droite, trois saintes femmes soutiennent la Mère de douleur, qui vient de s'évanouir, et cherchent à la déposer à terre. Le Calvaire se montre au loin, dans un paysage montagneux, où quelques arbres se détachent sur un ciel serein.

C'est une copie exacte de la peinture originale de Raphaël qui est au Vatican, mais cette copie est d'une exécution qui constitue, par elle-même, une œuvre de grande valeur. La couleur générale est agréable ; les tons sont vifs et ne déplaisent pas, quoique de prime abord ils paraissent un peu criards. L'anatomie du Christ est très-bien étudiée. Les figures sont belles et expressives, quoique pour la plupart vues de profil ; mais la plus remarquable, sans contredit, est celle de Nicodème (?) où est admirablement exprimé l'effort que cet homme fait sous le poids du cadavre ; le rouge lui en est monté au visage ; on voit que c'est un homme bon et compatissant, qui fait cette corvée par dévouement pour le malheur.

Les figures du second plan sont ce qu'il y a de moins soigné ; les draperies offrent aussi peu de variété dans les plis ; l'effet des demi-teintes a été remplacé par les

nuances changeantes, habituelles à l'école de Raphaël, sauf dans le péplum bleu de la femme assise qui va recevoir dans ses bras la Vierge évanouie; c'est une des plus belles parties du tableau. Les jambes et les pieds des deux hommes qui portent le Christ, sont traités avec beaucoup de puissance; on y voit parfaitement rendus les efforts que les muscles sont forcés de faire sous le poids du cadavre.

En somme, ce tableau est une œuvre magnifique et rare, qui révèle beaucoup plus de finesse dans la touche du Fattore que ne le font ses autres tableaux que j'ai vus, notamment le *Hallebardier*, de grandeur naturelle, autrefois dans la Galerie du Cardinal Fesch, et aujourd'hui la propriété de M. Leroy d'Etiolles.

58 — SAINT PAUL ANACHORÈTE.

Ribera. T. H. 2, 04. L. 1, 47. Grandeur naturelle.

A gauche, saint Paul, assis dans une grotte, tient un rosaire dans ses mains jointes, et regarde le Ciel: à droite, dans le lointain du désert, on aperçoit, fort en petit, saint Antoine qui vient rendre visite à l'anachorète: dans les airs plane le corbeau qui apporte à saint Paul son pain quotidien. Ce tableau est d'une fort belle qualité pour le maître; mais il est tout à fait dans son style austère, grimaçant et répulsif.

59 — PORTRAIT D'HOMME.

F. Morone. T. H. 0, 46 L. 0, 37.

60 — LA VIERGE EN PRIÈRE.

C. Dolci. T. H. 0, 46. L. 0, 37.

La Vierge, tournée à gauche, est représentée un peu plus que de profil; elle a les yeux baissés, les mains

jointes et la tête couverte d'un manteau bleu qui lui enveloppe les épaules. Demi-figure de grandeur naturelle.

Il y a plus de vivacité de couleur et moins d'harmonie dans ce tableau que dans le n° 89 bien que le style et la finesse de la touche soient identiques dans les deux; est-ce que celui-ci ne serait pas d'Agnese Dolci, plutôt que de Carlo?

61 — La sainte famille et des anges.

Fra Bartolomeo. B. rond. Diam. 0, 86. Figures à mi-corps de grandeur naturelle.

La Vierge tient l'enfant Jésus devant elle, debout sur une table; quatre anges sont debout, derrière la Vierge, deux à droite et deux à gauche.

C'est un des tableaux les plus finis du maître, et il a une richesse de couleurs qui le ferait volontiers prendre pour une œuvre vénitienne: il y a cependant un peu de raideur dans le maintien de l'ange qui est à droite, et de la froideur dans l'expression des figures, ce qui me porte à croire que ce doit être une des premières compositions que fit le Frate après son entrée en religion.

62 — La sainte famille.

Francia-Bigi. B. rond Diam. 0, 86.

63 Portrait d'homme qui fume.

Nogari. T. H. 0, 67. L. 0, 54.

64 — Portrait de guerrier tenant une épée.

Nogari. T. H. 0, 67. L. 0, 54.

65 — PORTRAIT DE JEUNE HOMME TENANT DES FRUITS.

Nogari. T. H. 0,78. L. 0, 45.

66 — PORTRAIT DE JEUNE FEMME.

Nogari. T. H. 0, 58. L. 0,45.

67 — ECCE HOMO.

Luigi Caracci. T. H. 0, 48. L. 0, 38. Tête de gr. nat.

Le Christ couronné d'épines se présente de face, ayant l'expression d'une profonde douleur.

Le Guide se rappelait évidemment cette tête, quand il fit son *Ecce Homo* qui est au Louvre; mais autant qu'on peut en juger sans avoir en présence les deux termes de comparaison, l'œuvre du maître a plus de vigueur que celle de l'élève. Les souffrances du Sauveur sont admirablement rendues; le ton est agréable, la touche fine, la couleur bien empâtée. C'est encore une des bonnes toiles de la Galerie dignes d'être copiées.

68 — TÊTE DE SAINTE ELISABETH.

Guercino, T. H. 0,49. L, 0, 40.

69 — LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES.

C. Dolci. T. H. 0, 46. L. 0, 37.

Le Sauveur est vu de face, ayant, sur la tête, une couronne d'épines dont les piqûres font jaillir du sang, au cou, une corde dont le bout pend devant la poitrine, et sur les épaules, une robe bleu et un manteau rouge. Figure en buste, de grandeur naturelle.

70 — Portrait d'homme.

Giorgione. B. H. 0 48. L. 0, 36.

Un personnage vêtu en guerrier, et vu à mi-corps est appuyé sur son casque.

71 — La vierge et l'enfant jésus.

Cesare da Sesto. Sur papier marouflé. H. 0, 63. L. 0, 50. Petite nature.

La Vierge assise tient l'Enfant-Jésus devant elle debout sur un coussin: l'enfant met son visage contre la joue droite de sa mère, qu'il regarde avec tendresse. A droite, un paysage avec des montagnes bleuâtres où s'élève une ville: à gauche, un arbre qui ombrage la Vierge.

Par les plis ineffaçables que porte le papier, on voit que cette peinture a été pliée en douze carrés: il est ensuite évident qu'elle a été coupée dans la hauteur, car le voile de la Vierge est pris dans le cadre, ce qui fait que le tableau manque complètement d'air. Les figures sont moins modelées que dans le tableau nº 123 du même maître; les draperies sont moins heureuses, mais la délicatesse des traits, le fini extrême du pinceau, le flou de la couleur, ne laissent pas que d'en faire un ouvrage ravissant.

IV.e SALLE

72 — Moïse sauvé des eaux.

Paolo Veronese. T. H. 3, 37. L. 5, 10. Figures plus grandes que nature.

Au milieu, la fille de Pharaon richement vêtue s'a-

vance avec l'empressement de la curiosité pour voir l'enfant nouveau-né qu'une femme tient dans ses bras. A droite, les suivantes de la princesse égyptienne aident à porter sa robe blanche en brocart et son manteau rouge qui par leur grande ampleur traîneraient aisément à terre. A gauche, un homme vêtu de noir et ayant une fraise blanche. Çà et là des gens de la suite: dans le fond une voiture rouge à quatre chevaux. En tout une quinzaine de figures.

La couleur générale de cette grande page est roussâtre et plutôt sombre que claire, probablement parce que le maître a peint sur une toile apprêtée en rouge foncé.

A en juger par l'âge jeune encore que porte Paul Véronèse dans le portrait qu'il a fait de lui-même à côté de la fille de Pharaon, ce tableau et le n° 74 seraient des premiers qu'il a peints dans sa grande manière après avoir visité Rome. La palette claire, argentine et harmonieuse de *la Madeleine chez Simon* est de quelques années postérieure.

73 — La madeleine chez simon le pharisien.

Paolo Veronese. T. H. 3,25 L. 4,51. Figures plus grandes que nature.

A droite, Jésus-Christ est assis et s'appuie sur saint Pierre placé derrière lui. La Madeleine est à genoux, tenant de la main gauche un pied du Sauveur, tandis que de la main droite elle va prendre un petit vase de parfums placé à terre. En face de Jésus-Christ est assis près d'une table Simon le pharisien vêtu d'un camail en hermine. Autour de la table sont assis, ou debout, de nombreux personnages, ou des disciples du Christ, que plusieurs domestiques servent, tenant, les uns des paniers, les autres des vases en or ou en argent. A gauche, un grand portique d'ordre corinthien sous lequel se tiennent des gens de service dont un tient un singe par une chaîne. Sur une terrasse au-

dessus, deux hommes et deux femmes regardent en bas. Sous la table, un chien ronge un os; un autre chien lévrier le regarde. Dans le fond, à gauche, des palais où l'on voit quelques personnes. En tout 40 figures, y compris les animaux.

Les auteurs qui ont traité des œuvres de Paul Véronèse s'accordent à dire que celle-ci doit être placée au premier rang, comme étant une merveille parmi les chefs-d'œuvre. M. d'Azeglio ajoute avec raison, que c'est le tableau le mieux conservé qu'il existe de ce maître. On dirait, en effet, qu'il vient d'être achevé, tant il est clair, brillant, pur et intact. Jamais, Dieu merci, la main du restaurateur n'y a touché; aucun vernis n'a jauni dessus: l'artifice de la couleur s'y montre avec toutes les séductions que la riche palette du maître a voulu produire; trois siècles déjà l'ont admiré, sans y avoir laissé la moindre trace de leur passage. On est là devant une scène pleine de vie et d'animation, et cependant on éprouve, en la regardant, une douce tranquillité, un bonheur et une calme d'esprit dont on ne sait pas se rendre compte, mais qui proviennent de l'harmonie suave des tons, et de l'expression noble, quoique simple et naturelle, des figures. On ne se rassasie pas de regarder cette belle Madeleine artistement coiffée, laissant entrevoir une poitrine superbe, et étendant la plus jolie main qu'il soit possible de voir. Et ce disciple assis sur le devant de la table, une jambe sur l'autre, quelle noble aisance dans son maintien, quelle riche simplicité dans son costume! Et ces beaux profils à droite sur le second plan! Il n'y a pas jusqu'aux serviteurs dont les figures ne plaisent beaucoup, quoiqu'elles portent le cachet d'une classe inférieure. Que dire de l'architecture, du lontain et du ciel, si ce n'est qu'ils éblouissent par la grandeur, la richesse et l'éclat.

Ce tableau a été peint à Venise pour le réfectoire des religieux de Saint-Sébastien qui le cédèrent aux moines de Saint-Nazaire de Vérone. Il passa ensuite á

Gênes dans la maison Durazzo, qui le vendit pour la somme comparativement peu élevée de 100,000 francs au roi Charles-Félix, en même temps qu'elle lui vendit son beau palais (vers l'année 1825). En 1838 Charles-Albert le fit transporter à Turin et le donna généreusement à la Galerie, ayant eu soin de le remplacer dans le palais Durazzo par une copie fort ancienne assez belle d'exécution, mais dont les tons sont devenus un peu sombres.

74 — LA REINE DE SABA OFFRANT DES PRÉSENTS A SALOMON.

Paolo Veronese. T. H. 3,44. L. 5,45.

A gauche, le jeune Salomon est assis sur un trône élevé auprès duquel ses courtisans se tiennent debout. Au milieu, la reine de Saba est à genoux vêtue d'une large et longue robe en brocart sur laquelle se drape un riche manteau de couleurs variées. Devant elle sont déposés à terre de riches présents consistant en vases d'or ou d'argent et en coffrets d'or enrichis de pierres précieuses que des valets aux bras et aux jambes nus s'empressent d'emporter. Sur le second plan un beau portique, sous lequel on voit des chameaux attelés. La suite de la reine de Saba se compose de nombreux serviteurs, de chevaux, de chiens, etc. En tout 24 personnages plus grands que nature.

Ce tableau est exécuté dans un style et une couleur identiques à ceux du n° 72. Dans les deux œuvres c'est le ton rouge de brique qui domine; les ombres sont très-fortes, et leur transition aux teintes claires offre de la dureté. En rapprochant les dates, il me paraît incontestable que le maître a peint ces deux grands tableaux peu après son voyage de Rome.

75 — L'ENLÈVEMENT DES SABINES.

Bassano. T. H. 3, 00. L. 4, 15.

Des soldats romains différant d'âge et de costume, les uns à pied, les autres à cheval, emportent chacun une Sabine qui se débat plus ou moins dans la mêlée. Magnifique tableau dans son genre, où, tout en revenant aux poses accroupies, le maître a varié sa composition, de manière à la rendre agréable et à mettre de l'ensemble dans cette scène de confusion. Les Sabines ont plutôt le type flamand qu'italien, elles sont, pour la plupart, grosses, grasses, joufflues, blondes et décolletées, comme les Susanne de Rubens. Les Romains n'ont pas non plus beaucoup de distinction; mais en revanche, tout cela est peint avec une grande puissance de clair-obscur, et on regrette, en contemplant cette belle œuvre, que le maître ait abandonné la voie où il aurait pu grandir encore et devenir un des premiers peintres vénitiens.

76 — UN MARCHÉ.

Bassano. T. H. 3, 03. L. 4, 15. Figures petite nature.

Ce tableau appartient à la dernière manière du Bassan. Il représente un marché de village, ou pour mieux dire un fouilli, où des vaches, des moutons, des chiens, des chevaux, des ânes, des singes, des volailles de toute espèce, et jusqu'à une chouette, tous vivants, se mêlent à des viandes de boucherie, à des étalages de marchands, à des paniers de fruits ou à des légumes jetés par terre, à des casseroles, des boîtes et une foule d'autres ustensiles, ou marchandises.

77 — L'ADORATION DES BERGERS.

Tiziano. B. H. 0, 96. L. 1, 41.

L'Enfant-Jésus couché par terre sourit à la Sainte-Vierge qui est à genoux devant lui les mains jointes.

A côté saint Joseph est aussi à genoux. Derrière, un berger fléchit un genou, et plus loin un autre berger arrive dans l'étable où est né Jésus-Christ.

Je ne connais aucun Titien fait comme celui-ci, et je me demande si l'attribution est bien véridique. L'œuvre est, assurément, celle d'un grand maître: il y a une finesse remarquable de touche alliée à beaucoup de vigueur; les draperies sont largement comprises; la lumière des plis produit un très-bel effet au milieu de l'ombre; les figures sont très-expressives: mais tout cela est plus dans le style de Bonifazio que du Titien. L'Enfant-Jèsus est trop long. Dans son ensemble le tableau est sombre; mais on doit croire que la scène se passe avant le jour, car aucune partie ne semble avoir poussé au noir. Si c'est bien là un Titien, il est d'une qualité bien rare!

78 — Lucrèce s'enfonçant un poignard dans le sein.

Gian Pietrino. B. H. 0, 99. L. 0, 76. Figures de grandeur presque naturelle.

Au milieu, la chaste romaine, vue de face et debout, se plonge un poignard dans le sein, en levant les yeux au ciel; par derrière, un homme âgé semble la soutenir, et deux femmes la regardent d'un air affligé.

Je ne connais aucun tableau qui rende aussi exactement que celui-ci la couleur de la *Joconde* et du *Saint Jean-Baptiste* de Léonard exposés au Louvre. Lucrèce a bien l'expression d'une personne qui voit la mort imminente, et en éprouve déjà les atteintes: les deux bras se détachent parfaitement du tableau; la touche est d'une finesse, d'un fondu merveilleux; mais dans une œuvre comme celle-ci on voudrait un peu plus de noblesse dans les figures.

79 — La prise de troie.

80 — Le jugement de paris.

81 — L'enlèvement d'hélène.

82 — Le sacrifice d'énée débarquant en italie.

Tiziano? B. H. 0, 35. L. 1, 55.

Ces quatre panneaux sont des esquisses que, sans la légende du Musée, j'attribuerais au Josépin, Le dessin en est très-fort, la composition hardie; mais la couleur en est peu agréable, quel que soit l'auteur.

83 — Vue de turin prise du côté du jardin du roi.

Bellotto. T. H. 1, 27. L. 1, 74.

La ville se présente entourée d'une enceinte de fortifications, et d'un fossé inondé. Des maçons réparent la courtine sur des échafaudages auxquels on arrive par deux ponts volants en planches, tandis que, sur les glacis, des aides gâchent du mortier, des blanchisseuses font sécher du linge, et des promeneurs viennent regarder les travaux. Un donjon d'un style léger et gracieux fait l'angle du mur. En dedans de l'enceinte, on voit d'abord les derrières du palais royal, la coupole de la chapelle du Saint-Suaire, et le clocher de Saint-Jean, et plus loin dans la ville les clochers des autres églises et le sommet des édifices.

On ne peut pas disconvenir que ce ne soit un joli tableau: le site est bien choisi, la perspective est exacte, les figures sont touchées avec esprit; il y manque peut-être un peu de perspective aérienne, de chaleur dans les tons et de transparence dans les eaux.

84 — Vue de l'ancien pont sur le pô.

Bellotto. T. H. 1, 27. L. 1, 74.

Au milieu, l'ancien pont construit par les Romains se présente, vu de trois quarts, les deux arches du mi-

lieu ayant été remplacés par un tablier en bois dont une partie fait pont-levis du côté de la ville. Au bout du pont, une tour carrée sous laquelle on passe, défend l'entrée sur le territoire turinais. A gauche, le château du Valentino, à droite le couvent des Capucins dont le dôme est autrement construit qu'à présent. Au loin, la ville avec ses toits couverts de tuiles rouges: dans le fond, la chaîne des Alpes au milieu de laquelle se dressent le mont Cervin, le mont Viso, et les autres sommets connus recouverts de neige et de glaciers.

Ce paysage est mieux réussi que le précédent, quoique fait dans des conditions identiques. Les eaux sont plus transparentes: la végétation est un peu plus agréable; mais il ne laisse pas que d'être froid et peu lumineux pour un paysage éclairé par un beau soleil de midi à 45 degrés.

85 — La présentation de la vierge.

Badile. T. H. 1, 28. L. 1, 85.

La Sainte-Vierge se présente à la porte du Temple accompagnée de saint Joseph: le grand prêtre la reçoit sur le perron. Dans le fond, une place et une rue avec différents personnages qui se promènent.

On trouve déjà ici l'idée du grand style que Paul Véronèse a développé un peu plus tard avec tant de magnificence: les grands monuments, les ornements de l'architecture et la richesse des costumes. Il faut avouer, néanmoins, que l'élève a eu encore beaucoup de chemin à faire, car tant le dessin que la couleur de son maître laissent beaucoup à désirer, si on en juge par ce rare spécimen.

86 — L'adoration des bergers.

D'après *Bassano.* T. H. 1, 27. L. 1, 85.

87 — Sainte marie madeleine.

Vanni. Figure à mi-corps, de gr. naturelle: sur toile.

La Madeleine, vue de face, lève les yeux au Ciel, et tient un petit vase de parfums de la main gauche, la main droite étant posée sur sa poitrine.

88 — Portrait de côme Ier de médicis.

Bronzino. B. H. 0, 81. L. 0, 68. Figure à mi-corps de grandeur naturelle.

Le premier grand-duc de Toscane, vu presque de face, est vêtu d'une espèce de douillette garnie de fourrure, qui ne révèle en aucune façon la dignité princière: il a la tête découverte, et porte une bague au doigt.

C'est un des plus beaux portraits que le Bronzin ait faits, et la précision des traits annonce qu'il a dû être d'une grande ressemblance. Le type de figure de Cosimo est plein de distinction; le regard est pénétrant, et exprime bien cette fermeté de caractère qui n'a rèculé devant aucune entreprise, si grande fût-elle, par quelques crimes dût-elle assurer son succès. La touche de ce tableau est d'une finesse extrême; la barbe et les cheveux ont un soyeux qui ne le cède en rien à ce qu'ont fait les Flamands. Il n'y a un peu de crudité que dans les yeux dont les contours, trop nettement arrêtés, répandent une certaine sécheresse sur l'ensemble. Le Bronzin a répété ce portrait sans les mains: la gravure qu'en a faite Paradisi, semble indiquer chez le grand-duc, un âge un peu plus mûr.

89 — La vierge en méditation.

Carlo Dolci. T. Ovale H. 0, 56. L. 0, 46. Gr. nat.

La Vierge est représentée de trois quarts, tournée à gauche, les yeux baissés, presque fermés, et les mains croisées sur la poitrine dans l'attitude de la méditation. Sa tête est recouverte d'un voile de couleur feuille morte,

sur lequel est posé le péplum bleu qui retombe sur les épaules.

Il n'y a pas de tableau, dans la Galerie de Turin, que les artistes copient autant que celui-ci; et, en effet, il n'y en pas qui convienne mieux à un oratoire public ou privé. La Vierge a un air tellement méditatif, tellement absorbé en Dieu, qu'en la regardant on se sent porté au calme de l'âme et à la prière. On a beau recueillir les souvenirs de toute sa vie, on ne se rappelle pas avoir jamais vu un air aussi modeste, aussi suave, aussi virginal: on voit que les passions humaines n'ont jamais passé par là. La couleur s'harmonise parfaitement avec l'expression mystique du sujet; tous les tons y sont doux, et provoquent, pour ainsi dire, au recueillement; dans l'empâtement, qui est assez fort, aucune touche sensible à l'œil ne vient causer de la distraction; c'est d'un fini approchant de la miniature. L'originalité et l'attribution de cette œuvre remarquable sont au-dessus de toute conteste.

90 — L'ARCHANGE GABRIEL.

Carlo Maratti T. Ovale H. 0, 56 L. 0, 46. Gr. nat.

Le messager céleste est vu de profil, et moins qu'à mi-corps, tenant dans ses mains une branche de lys, le regard fixé devant lui avec animation, et paraissant annoncer la bonne nouvelle qu'il est chargé de porter à la Vierge Marie.

Il y a dans la touche de ce tableau, peu important quant au dessin, une largeur et une finesse, tout à la fois, qui révèlent la plus belle époque du maître; la couleur est empâtée, posée avec une fermeté remarquable, et d'un ton général séduisant; la figure est pleine d'expression et de mouvement.

Cette tête a été gravée dans la collection du Marquis d'Azeglio, et c'était, en effet, une des choses les plus charmantes qu'on pût choisir dans le Musée.

91 — Fulvie s'évanuissant a la vue de la tête de Cicéron.

Morazzone. T. H. 1, 00. L. 0, 80. Figure à mi-corps, de grandeur naturelle.

Fulvie vue de face tient devant elle sur une table la tête de Cicéron, et renverse un peu sa tête en arrière, dans l'attitude d'une personne qui s'évanouit. La langue du grand orateur romain porte les épingles dont Fulvie l'a transpercée.

Quel funèbre tableau ! Sans parler de la tête livide qui est sur le premier plan, cette femme qui tombe en défaillance a quelque chose d'effrayant qui donne le frisson : et à ces figures d'une expression sépulcrale, viennent se joindre des tons sombres, des carnations plombées en parfaite harmonie avec le sujet du tableau. C'est, cependant, une bonne peinture, aussi remarquable par la finesse de la touche que par l'empâtement vigoureux de la couleur.

92 — Les machabées exhortés par leur mère.

93 — La reine de saba offrant des présents a salomon.

94 — Héliodore chassé du temple.

95 — David faisant mettre a mort des voleurs.

Solimene. T. H. 1, 50. L. 2, 02.

Ces quatre pages, égales de dimensions et identiques de style et de couleur, ont été faites, à ce que je crois, tout exprès pour la cour de Sardaigne : elles doivent, par conséquent, faire connaître assez exactement le faire du maître, lorsqu'il travaillait avec soin pour les princes et les riches personnages qui l'obsédaient de leurs

commandes. Eh bien! il en est de ces peintures comme de celles qu'il exécutait promptement et par douzaines: les tons noirs tranchent trop fortement sur les parties éclairées et rompent l'harmonie de la couleur d'une manière qui déplait; le jaune et le rouge-brique ont, ensuite, une prédominance générale qui donne au coloris une monotonie désagréable.

96 — S. MICHEL ARCHANGE PRÉCIPITANT LUCIFER DANS L'ABIME

Procaccini. T. H. 2, 20. L. 1, 40.

97 — LA VIERGE, L'ENFANT-JÉSUS ET DIVERS SAINTS.

Mantegna. B. H. 0, 78. L. 0, 95. Fig. à mi-corps petite nature.

Au milieu, la Vierge tient l'Enfant-Jésus debout auprès d'elle; le petit saint Jean est aux pieds. A côté de l'Enfant-Jésus, un saint et une sainte (saint Joseph et sainte Anne?); du côté opposé, trois autres figures de saints (parmi lesquels sainte Catherine?); en tout 8 figures.

Ce tableau doit être des commencements du maître, car il y a dans les draperies une raideur qu'on ne retrouve plus dans les œuvres reconnues pour appartenir à une époque avancée de sa carrière. Néanmoins, certaines parties sont déjà d'un mérite supérieur, notamment les deux figures que je suppose être sainte Anne et saint Joseph: elles sont d'un fini extrême, et cependant elles n'ont rien de dur.

98 — HOMME QUI SE LAVE UN PIED.

Molineri. T. H. 1, 15. L. 0, 90.

Un homme nu, ayant la tête ceinte d'une couronne royale antique, est auprès d'un ruisseau où il se lave le pied gauche en le frottant avec la main.

99 — Le martyre de saint barthélemi.

Carloni. T. H. 2, 20. L. 1, 40.

Grand comme nature; très vigoureux de dessin et de coloris.

100 — Les maraudeurs.

An. Caracci. T. H. 0, 92. L. 1, 40.

Un berger se hausse sur les épaules d'un autre berger pour monter sur un arbre, afin d'y cueillir des fruits. Fond de paysage.

Quelle belle étude académique que celle de cet homme qui soutient le poids de son compagnon! La pose en est très-savante, la couleur fort agréable: c'est dommage que le vert du paysage ait autant poussé au noir!

101 — Le père éternel créant le monde.

Giulio Romano. T. Cintré. H. 1, 30. L. 2, 12.

Sous la figure d'un vieillard à barbe blanche, vêtu d'une robe nouée à la ceinture et d'un manteau flottant sur les épaules, l'Eternel étend les bras dans l'attitude de répandre dans l'espace l'existence, la lumière et la vie. Autour de lui voltigent, ou se tiennent en contemplation, des anges portés sur une masse de nuages qui ne laissent voir le Père Eternel que jusqu'à mi-corps.

Ce tableau est, sous le rapport de la touche, le plus suave que je connaisse de Jules Romain: les figures sont d'un *flou* délicieux; les cheveux ont une souplesse soyeuse qui rappelle Raphaël, les draperies sont traitées en maître, les poses des anges sont moins forcées, moins disgracieuses que de coutume, quoiqu'elles laissent encore à désirer. Le Père Eternel n'a rien de surhumain dans l'expression; il paraît même d'humeur chagrine; mais en somme, on a ici un échantillon du plus beau faire du maître.

102 — La charité, *ou* l'amour maternel.

Cignani. T. H. 0, 83. L. 1, 05.

Une jeune femme donne le sein à un enfant, et en presse deux autres contre elle. Au-dessus de ce groupe, on aperçoit la tête d'un quatrième enfant, que le maître a dessinée sur la préparation de la toile, mais qu'il n'a pas terminée. Serait-ce une de ses dernières œuvres?

103 — Enée emportant son père Anchise.

Battoni. T. H. 0, 72. L. 0, 94. Voyez n° 40.

V.ᵉ SALLE.

104 — Sainte Françoise Romaine.

Guercino. T. H. 2, 80. L. 1, 75. Grandeur naturelle.

La sainte, debout et les yeux levés au ciel, tient dans ses mains le livre des psaumes. A droite, un petit ange vêtu d'une dalmatique, est là comme le dispensateur de ses aumônes; auprès, se trouve un panier rempli de pains, emblême de sa charité. Sur le piédestal d'une colonne, on voit les armes de la famille des Ponzani alliée de la sainte.

On doit ce tableau à Charles-Emmanuel II qui l'a commandé au Guerchin et l'a fait peindre à la Cour même. Le temps l'a un peu noirci, mais il ne laisse pas que d'avoir de grandes qualités, étant une œuvre de la meilleure époque du maître.

105 — DAVID VAINQUEUR DE GOLIATH.

Leonello Spada. B. H. 1, 00. L. 0, 80. Gr. naturelle.

Le jeune David, tenant par les cheveux la tête de Goliath, se présente de côté, l'épaule nue, et le buste vu de profil.

106 — HOMÈRE CHANTANT L'ODYSSÉE.

Ribera T. H. 1, 04. L. 1, 35. Demi-fig. de gr. nat.

A gauche, un vieux mendiant, aveugle, ayant des traits grossiers, la barbe en désordre, la tête chauve et couronnée d'un rameau de laurier tortillé, tient devant lui un large violon dont il joue avec un archet retourné en bas perpendiculairement au sol. Le chantre d'Ulysse figuré par ce gueux est couvert de mauvais haillons qui tombent sous le poids de leur crasse, et ne sont retenus que par une ceinture fixée autour des reins. A droite, un homme jeune encore, mais aussi sale et mal vêtu, est appuyé sur une table recouverte d'un tapis, la plume à la main, prêt à écrire les vers que chante le poète sur lequel il a le regard fixé: sur le dos d'un livre placé à côté, on lit en grosses lettres le mot HOMER.

Si Ribera n'avait pas eu soin d'indiquer lui-même le sujet du tableau, personne, assurément, n'aurait reconnu dans ce dégoûtant aveugle le Père de la poésie grecque, car, même à Naples où la mendicité abonde, le peintre a dû passer en revue bien des lazzaronis en décrépitude, avant d'avoir trouvé un type aussi hideux. Mais en soi, quelle admirable horreur! Ces figures ignobles sont rendues avec une vérité, un naturel au-dessus de toute expression. Sous cette peau jaune et parcheminée couverte de crasse on voit circuler la vie, mais la vie à son déclin, faible et languissante comme chez l'octogénaire. Pour ajouter à l'effet qu'il avait en vue, le

maître a adopté des tons blafards et une exécution lâchée qui contribuent singulièrement à enlaidir son sujet. Je répéterai, pourtant, qu'au point de vue de l'art, c'est un ouvrage extrêmement remarquable, le plus beau, sans contredit, que la Galerie possède de Ribera.

107 — Les forges de Vulcain.

Bassano. T. H. 2, 35. L, 1, 91. Sept figures de gr. nat.

Ce sujet mytologique est traité, à la manière du Bassan, par un mélange bizarre de choses nobles et de choses triviales incompatibles avec le sujet. A gauche, une femme, aux seins nus, peut bien être Venus, venant commander une armure pour Énée. A droite, un homme fort laid, pouvant être Vulcain, bat une casserole, et a près de lui une bassinoire. Cupidon fait travailler des flèches par un ouvrier en guenilles penché sur une enclume. Un jeune seigneur qui a, sans doute, acheté quelque chose, est accoudé sur un banc, et compte de l'argent dont personne ne s'occupe.

Voici un beau spécimen de la seconde manière du Bassan: la couleur, la touche et même le dessin sont titianesques, et respirent la vigueur d'un grand maître. On y retrouve bien les poses accroupies de la prédilection du peintre; mais au moins il y a de l'unité dans le sujet et une harmonie d'ensemble qui charme. On peut affirmer sans crainte que cette œuvre est contemporaine du n° 75 avec lequel elle offre les plus intimes rapports du style et d'exécution.

108 — L'adoration des bergers.

Semini. T. H. 2, 95. L. 1, 91. Figures de gr. nat.

L'Enfant-Jésus est couché sur la paille: autour de lui sont en adoration la Sainte Vierge, saint Joseph et plusieurs bergers; en tout dix personnes.

Cette grande page est peinte dans le ton du Primatice et du Bronzino: les figures sont d'une belle couleur et fort bien modelées: les draperies sont traitées simplement, par larges masses à la manière de Raphaël: les poses ne sont pas des plus gracieuses; mais je n'y remarque pas ces écarts de dessin dont parle Lanzi, au dire duquel cette œuvre est une des plus belles du maître. Ce n'est pas, il est vrai, un tableau séduisant; mais quand on l'étudie bien, on y trouve des qualités peu communes.

109 — Saint andré apôtre.

Attribué à *Murillo.* T. H. 0, 98. L. 0, 96.

110 — Moïse faisant jaillir l'eau d'un rocher.

Sebastiano Ricci. T. H. 2, 41. L. 4, 40.

Moïse a frappé de sa baguette le rocher d'Horeb, et il en jaillit une source d'eau vive qui forme, au milieu du désert, un ruisseau auquel les Hébreux et leurs animaux viennent se désaltérer. Voir la note du n° 111 ci-après.

111 — Daniel prouvant l'innocence de la chaste Susanne.

Sebastiano Ricci. T. H. 2, 42. L. 4, 35. Il fait pendant au précédent.

Au moment où l'on va conduire à mort Susanne, comme convaincue d'adultère, le jeune Daniel fait séparer les deux vieillards qui l'ont accusée, et les interrogeant séparément, il prouve devant le peuple assemblé qu'ils ont rendu un faux témoignage: le peuple irrité va mettre à mort les deux calomniateurs.

Ces deux vastes compositions produisent un grand et bel effet. Le nombre très-considérable des personnages, la variété des poses et des costumes, la richesse des couleurs, la multiplicité des nuances, tout y révèle un maître fécond en idées et habile à les mettre à exécution. On y trouve du Poussin, du Sébastien Bourdon et du Coypel; mais on y sent aussi le pasticheur, et, à les prendre une à une, il n'y a pas de figure qu'on ne se rappelle avoir déjà vu quelque autre part. Je n'aime pas non plus cet abus des couleurs changeantes dans les parties éclairées des draperies. En somme, ce sont des œuvres d'un bon peintre, mais ce ne sont pas là les œuvres d'un génie.

112 — Saint jérôme.

Ribera. T. H. 1,03. L. 1,45. Demi-figure, de gr. nat.

Le saint docteur tenant la plume d'une main, l'écritoire de l'autre, est appuyé sur un livre où il se propose sans doute d'écrire.

113 — Le vin luttant avec l'amour.

Guido Reni. T. H. 1,21. L. 1,54. Figures de gr. nat.

Trois enfants d'une nature commune et robuste, sont aux prises avec trois amours, c'est-à-dire avec trois autres enfants d'une nature plus délicate, qui sont évidemment inférieurs dans la lutte. Au-dessus, s'étale une branche de vigne d'où pendent des grappes de raisin mûr. Sur un marbre, sont une jarre et une coupe de vin.

On retrouve ici le contraste des carnations qu'affectionnait le Guide; les amours ont des chairs blanches teintées de rose, tandis que leur adversaires sont roux et comme brûlés du soleil. Les poses de ces petits lutteurs sont fort belles; la couleur générale est agréable et peu altérée par le temps.

114 — Saint Charles Borromée et S. François d'Assise aux pieds de la Vierge.

J. C. Procaccini. T. H. 2, 58. L. 1, 55. Fig. en pied de grandeur naturelle.

Au milieu, une statue de la Vierge en marbre blanc est posée sur un haut piédestal: à droite, S. François d'Assise, et à gauche saint Charles-Borromée, fléchissent le genou et lèvent le regard vers l'image de la Mère de Dieu.

Il faut que le maître ait eu la main forcée par celui qui a commandé ce tableau, pour qu'il se soit décidé à y placer une grande statue toute blanche, dont l'effet est écrasant pour tout ce qui l'entoure. Sans aucun doute, il à cherché à remédier à cet inconvénient en donnant une grande vivacité de couleur à la mozette rouge, au surplis et à la robe de saint Charles; mais l'équilibre n'est pas rétabli pour cela, et la vue générale de cette grande page ne satisfait pas pleinement. J'avoue, néanmoins, que dans le grand nombre de tableaux de Procaccini que j'ai vus, c'est celui-ci qui est, à beaucoup près, le meilleur, tant pour la correction du dessin, que pour la vigueur du pinceau et l'expression des figures. Le saint Charles mérite une attention particulière, c'est la partie la mieux réussie du tableau.

115 — Samson se désaltérant après le massacre des Philistins.

Guido Reni. T. H. 2, 64. L. 2, 12.

Au milieu du tableau, Samson nu et debout, le pied gauche posé sur un Philistin étendu mort, tient en l'air avec la main droite, la mâchoire d'âne qui lui a servi à tuer les ennemis du peuple de Dieu, et il reçoit dans sa bouche l'eau qui en découle miraculeusement.

Quel beau torse que celui de Samson ! et comme il se détache bien sur le ciel assombri par la nuit qui

approche ! La couleur cadavérique répugnait sans doute à l'esprit grâcieux du maître, car les Philistins entassés sous les pieds de Samson, conservent la couleur de la vie, quoiqu'ils soient bien et dûment morts. Le bras droit de Samson est trop petit et trop court; c'est le seul défaut qu'on puisse reprocher à cette belle page.

116 — Le repentir de saint pierre.

An. Caracci. T. H. 1,02. L. 0,76. Demi-fig., de gr. nat.

Saint Pierre, les larmes aux yeux et les mains jointes devant la poitrine, semble demander pardon d'avoir renié son maître.

Sauf un peu de raideur dans les mains, on trouve réunies dans ce tableau les qualités qui distinguent le maître. La figure a un grand caractère et une vivacité d'expression qui émeut: la touche est vigoureuse; les cheveux et la barbe sont traités fort habilement: les couleurs n'ayant pas subi d'altération, l'harmonie s'est conservée intacte.

117 — L'Agriculture, l'astronomie et l'architecture

Domenichino. T. H. 1,92. L. 1,72. Fig. de gr. nat.

Au milieu, l'Astronomie est représentée par un enfant qui mesure les révolutions célestes avec une clepsydre, assis sur une sphère armillaire; à droite, une petite fille faisant une greffe représente l'Agriculture; à gauche, un petit garçon entouré d'outils, et mettant le doigt sur la bouche dans l'attitude de la réflexion, représente l'Architecture, ou les Arts.

Ce beau tableau est remarquable par la vérité et l'empâtement de la couleur dont les moindres finesses sont parfaitement conservées. On y trouvera peut-être des lignes trop accusées, des traits de visage trop ar-

rondis; mais ce sont là des habitudes de ce maître, qui servent de contrôle à l'originalité de l'œuvre.

118 — Le retour de l'enfant prodigue.

Guercino. T. H. 1, 24. L. 2, 03.

L'enfant prodigue, à moité nu, est à genoux devant l'entrée d'un palais, et joint les mains dans une attitude suppliante. Le père sort à sa rencontre, et ouvre les bras pour l'embrasser. Derrière, un domestique apporte des habits. A droite, un peu au loin, le fils aîné revient des champs et parle aux gens de la maison qui lui annoncent le retour de son frère.

Cette grande et belle page tient plutôt de la troisième manière du Guerchin que de la deuxième. C'est fait largement, mais sans négligence; la couleur en est très-agréable; la lumière du soleil produit un effet merveilleux sur l'enfant prodigue; et par une habileté toute particulière, le peintre est parvenu, sans nous montrer le visage de l'enfant prodigue, et par la seule pose de la tête penchée, des coudes relevés, et des mains jointes à exprimer parfaitement le repentir profond dont ce jeune homme est touché. Il y a peu de Guerchins aussi beaux.

119 — Portrait d'un prélat.

Bern. Strozzi. T. H. 1, 26. L. 1, 01. Fig. mi-corps, grandeur naturelle.

Le prélat, vu de trois quarts, est assis dans un fauteuil, et porte un camail noir sur une aube, ou un long surplis, qui indique, par son extrême simplicité, que le personnage appartient à un ordre réligieux.

Vélasquez et Van-Dyck n'ont fait, à ma connaissance, aucun portrait plus vigoureux ni plus vivant que celui-ci. On y voit, pour ainsi dire, le sang circuler sous la

peau, et, cependant, c'est fait avec une fermeté et une largeur surprenantes. La draperie blanche est étonnante de relief et de vérité. Que l'on compare avec celui-ci les plus beaux portraits, tant Italiens, que Flamands qui sont dans la Galerie, et on se convaincra aisément qu'il rivalise avantageusement avec tous, bien que le modèle, en lui-même, ne soit pas de nature à seduire.

120 — L'ANNONCIATION DE LA SAINTE-VIERGE.

Orazio Lomi. T. H. 2, 86. L. 1, 96.

Sur la gauche, la Vierge debout baisse la tête avec modestie, et lève la main droite de façon à indiquer qu'elle se soumet à la volonté du Très-Haut. A droite, l'ange Gabriel, le genou droit fléchi à terre, tient une branche de lis dans sa main gauche, tandis que de la main droite il montre le Ciel dont il est le messager. A droite, près d'une fenêtre, le Saint-Esprit plane au milieu d'une auréole dont un rayon se dirige vers la Vierge. Au fond est un lit à colonnes sur lequel tombe, du plafond, une riche draperie en damas rouge.

Ce tableau passe pour une des plus belles œuvres de second ordre que l'école italienne ait produites; et je dois avouer, pour ma part, qu'il est peu de peintures de sa catégorie qui m'aient plus profondément captivé. Il est magistral et imposant dans son ensemble, comme il est gracieux et charmant dans tous ses détails; l'effet de la couleur est harmonieux au plus haut degré; le choix même des nuances a quelque chose de féerique, s'appliquant fort bien à ce que le sujet représente de mystérieux et de céleste.

Si, à côté d'éloges vrais, on voulait placer une critique, je blâmerais le raccourci trop prononcé de la figure de la Vierge; car, ce rappetissement des traits dérobe l'expression du visage, et on éprouve une sorte de privation à ne pouvoir contempler, de face, les traits de cette vierge sans égale, en qui doivent s'agiter des sentiments si nouveaux et si élevés.

Ce chef-d'œuvre, transporté à Paris, au commencement du siècle, par ordre de Napoléon, fut rendu au roi de Sardaigne en 1815.

121 — La destruction de Jérusalem.

Botticelli. B. H. 0, 66. L. 1, 66.

122 — Le christ mort.

Daniel Seyter. T. H. 2, 05. L. 1, 68.

123 — La vierge, l'enfant-Jésus et saint jean.

Cesare da Sesto. B. H. 0, 98. L. 0, 76. Fig. demi-nat.

Au milieu, la Vierge se présente de face, assise au pied d'une touffe de verdure: elle tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus lequel se tourne à gauche vers le petit saint Jean. Ce dernier est debout auprès de la Vierge, le regard fixé sur son cousin, et les mains croisées sur la poitrine. A terre, une croix en roseau et une bandelette avec la légende *Ecce agnus Dei.* Dans le fond, un paysage.

Quel délicieux tableau! Il remplit l'âme d'une douce tranquillité, et d'un bonheur indicible comme bien des Madones de Raphaël. Du premier coup-d'œil on est frappé de la ressemblance du style avec Léonard; les carnations sont d'un ton doux fort agréable, quoique un peu pâle; les modelés, les demi-teintes, les lignes, les contours, tout cela est fondu, vaporeux et suave à ravir: les draperies aux plis larges, arrondis ou tuyautés, sans froissures ni confusion, rappellent la manière de draper de Raphaël: l'expression du visage de la Vierge est celle d'une simplicité modeste, mais presque familière, qui vous met à l'aise. En somme, c'est une perle qui ne craint la comparaison d'aucune autre.

Ce tableau a été acheté de M. Boucheron pour la somme de 12,000 francs.

124 — La vierge et l'enfant jésus.

Guido Reni. T. Ovale H. 1, 17. L. 0, 97. gr. nat.

La Sainte-Vierge se présente de face et assise, ayant sur ses genoux l'enfant Jésus, qui, d'une main tient une fleur, et de l'autre semble donner sa bénédiction.
La couleur de ce tableau rappelle la Madeleine au manteau gris qui est au Louvre sous le n° 330; les deux œuvres doivent être de la même époque, qui n'est pas la plus belle.

125 — La vierge et l'enfant-jésus.

G. C. Procaccini. B. H. 0, 77. L. 0, 65.

Ce doit être un ouvrage de la jeunesse du maître, car il est loin de valoir le n° 114 qui n'a pu être peint qu'après la canonisation de S. Charles Borromée par Paul V, en 1612, c'est à dire dans l'âge mûr de Procaccini.

126 — Apollon poursuivant daphné.

Guido Reni. T. H. 1, 00. L. 1, 00. Gr. nat.

Apollon, rayonnant de lumière, poursuit la nymphe Daphné qu'il est près d'atteindre au milieu de roseaux.
Il y a dans la touche de ce tableau quelque chose de corrégien: tout y est inondé de lumière, et cependant il n'y a aucun contour sec, aucune ligne trop accusée. Malheureusement, cette belle page a beaucoup souffert, et les restaurations qu'elle a subies n'ont pas été faites avec tout le talent désirable.

127 — Saint jérôme en méditation.

Guercino. T. H. 1, 05. L. 0, 94.

L'originalité de cette œuvre me semble sujette à contestation.

128 — Ecce-homo.

Guercino. T. H, 1, 18. L. 1, 04. Fig. à mi-corps, gr. nat.

Le Christ couronné d'épines se présente de face, les yeux levés au ciel, les poignets attachés avec une corde, et un roseau dans les mains. Par derrière, un soldat enlève le monteau dont Jésus-Christ était recouvert, et dont un bout repose encore sur son bras droit.

Voici encore une œuvre d'un grand mérite. Rarement la peinture a aussi vivement exprimé les souffrances physiques et morales et la calme résignation du Sauveur. Le ton a quelque chose de pathétique qui s'accorde à merveille avec le sujet; la draperie rouge est fort bien traitée; l'ensemble du tableau frappe et attriste.

Peu de tableaux de la galerie sont aussi souvent copiés que celui-ci, preuve qu'il jouit d'une grande faveur dans le public, aussi bien que parmi les artistes.

129 — Sainte famille.

Pontormo. T. H. 1, 12. L. 0, 81.

La Sainte Vierge tient l'enfant Jésus devant elle: saint Jean est à ses côtés: sainte Elisabeth et saint Joseph sont placés en arrière.

Il est difficile de rien voir qui rappelle davantage le dessin et la couleur d'André del Sarte. La composition en est admirable, le clair-obscur parfaitement entendu, les demi teintes sont fondues avec beaucoup d'art: malheureusement cette savante et rare page a éprouvé de la part du temps des injures qui attristent.

130 — Portrait d'Éléonore de Tolède.

Bronzino. B. H. 1, 09. L. 0, 85.

La femme de Côme Ier de Médicis, est vue presque de face, assise dans un fauteuil sur les bras duquel ses

avant-bras et ses mains sont posés. Elle est vêtue d'une robe en soie jaune et d'un par-dessus en damas cramoisi, les deux couleurs nationales de l'Espagne, dont cette infortunée princesse était originaire.

Le regard est fixe et quelque peu incertain; les lèvres sont pincées d'une manière qui déplaît ; l'ensemble du visage est dur et sec.

Cette œuvre ne vaut pas, à beaucoup près le n° 88, dont il fait le pendant. Les draperies y son traitées avec beaucoup de soin, mais la figure a été, ou négligée par le maître, ou bien, ce qui est plus croyable, elle a subi de graves repeints, qui en ont considérablement altéré le caractère. M. le marquis d'Azeglio a fait figurer ces deux portraits dans sa publication, et les a accompagnés de dissertations historiques fort curieuses, que nous regrettons de ne pouvoir que mentionner.

131 — SAINTE MARIE-MADELEINE.

Cagnacci. T H. 1, 14. L. 0, 95. Fig. mi-corps, gr. nat.

La sainte est vue de face, les yeux levés au ciel et les mains croisées devant la poitrine.

Qui a vu la *Madeleine* du Guide exposée au Louvre (n° 329), a vu celle-ci, sauf la dureté des traits, la mollesse des draperies et la teinte noire du fond, qui placent l'œuvre de l'élève bien au-dessous de celle du maître. On ne peut, cependant, pas nier que ce ne soit une œuvre d'un certain mérite, bien propre à faire connaître le talent particulier du Cagnacci.

VI.e SALLE

132 — Un marché.

Castiglione. T. H. 0, 51. L. 0, 67.

133 — La madeleine lavant les pieds de Jésus-christ chez Simon le pharisien.

Seb. Ricci. T. H. 0, 64. L. 1, 04.

134 et **135** — Paysages avec ruines et figures.

Pannini. T. H. 0, 33. L. 0, 46.

136 et **137** — Deux têtes d'enfants.

Schidone. B. H. 0, 33. L. 0, 28.

138 — Le christ mort et deux anges.

Daniel Seyter. B. H. 0, 70. L. 0, 21,

139 — Saint jacques le majeur.

Guercino. B. H. 0, 32. L. 0, 27. Fig. à mi-corps.

140 — La vierge et l'enfant jésus,

C. Rond. Diam. 0, 07.

Un amateur a fait cadeau de cette petite peinture au Musée, avec l'attribution de Raphaël: et par reconnaissance, sans doute, on n'a pas cru devoir effacer ce grand nom, bien qu'il fasse un singulier contraste avec la valeur intrinsèque de l'ouvrage.

141 — PORTRAITS D'HOMME ET DE FEMME.

Moroni. T. H. 0, 93. L. 1, 11.

On croit que ce sont les portraits d'un doge de Venise et de sa femme en habits de cérémonie.

142 — JÉSUS-CHRIST AU TOMBEAU.

Bassano. T. H. 0, 33. L. 0, 26.

143 — LUCRÈCE MOURANTE.

Guido Reni. T. H. 0, 95. L. 0, 65. gr. nat.

La chaste romaine est assise sur le bord de son lit: de la main droite, elle tient le poignard qu'elle a enfoncé dans sa poitrine, et de la main gauche elle arrache ses cheveux de désespoir.

Le ton général du tableau est pâle, en parfaite harmonie avec le sujet. La tête de Lucrèce rappelle les études que Guide faisait souvent sur la Niobé antique; l'expression du visage est pleine de noblesse et de fermeté, bien que le voile de la mort commence à le couvrir. Il existe au bras droit un fort repentir.

144 — LE CHRIST COURONNÉ D'ÉPINES DEVANT LES JUIFS.

Bassano. P. H. 0, 76. L. 0, 56.

145 — TÊTE DU SAUVEUR.

D'après *Carlo Dolci.* B. H. 0. 29. L. 0, 22.

146 — LA VISION DE JACOB.

Cristoforo Allori. T. H. 1, 01. L. 0, 81.

A gauche, au premier plan, le patriarche couché par terre sous de beaux arbres qui l'ombragent, a auprès

de lui son bâton et son sac de voyage. A droite, au second plan, est dressée l'échelle mystérieuse le long de laquelle plusieurs anges montent et descendent. Le Père Eternel apparaît au Ciel, sous la forme d'un vieillard, les bras étendus.

La composition, le dessin et la couleur de ce tableau de chevalet sont, on ne peut plus, charmants: on y trouve une grâce, une légèreté qui seduisent et font regretter que certains tons, les verts principalement, aient un peu poussé au noir. Il a été gravé dans la *Galerie illustrée* de M. d'Azeglio.

147 — Jésus crucifié, la sainte vierge, saint françois et sainte rose, au pied de la croix.

F. Vanni. T. H. 0, 40. L. 0, 26.

148 — La renommé.

Guido Reni. C. H. 0, 35. L. 0, 30.

149 — L'adoration des bergers.

Dosso Dossi. B. H. 0, 54. L. 0, 43.

150 — La vierge, l'enfant jésus et sainte catherine.

Beltraffio. B. H. 0, 58. L 0, 40.

151 — Jésus-christ au jardin des oliviers.

Ciro Ferri. C. H. 0, 42. L. 0, 32.

152 — Jésus-christ au milieu des docteurs.

Garofolo. B. H. 0, 51. L. 0, 34.

153 — Jésus-Christ crucifié et deux anges.
Daniele da Volterra. B. Cintré. H. 0, 47. L. 0, 29.

154 — L'adoration des bergers.
Gaudenzio Ferrari. B. Cintré. H. 0, 51. L. 0, 34.

155 — Adam et Eve chassés du paradis terrestre.
D'Arpino. T. H. 0, 75. L. 0, 84.

156 — La sainte famille.
B. Luini. B. H. 0, 66. L. 0, 50.

157 — La cène.
D'après le *Baroche.* T. H. 0, 60. L. 1, 05.

158 — Salomon encensant les idoles de ses concubines.
Sebastiano Ricci. T. H. 1, 24. L. 1, 47.

159 — Abraham chassant Agar et Ismael.
Sebastiano Ricci. T. H. 1, 24. L. 1, 50.

160 — Hercule étouffant Anthée.
D'après le *Guide* T. H. 1, 31. L. 0, 98.

161 — Une sybille.
Paris Bordone. T. H. 1, 15. L. 0, 88. Demi-figure.

162 — Une bataille du temps des croisades.

D'Arpino. B. H. 0,38. L. 0,79.

163 — Deux bacchantes.

Pellegre Piola. T. H. 0, 80. L. 0, 62.

164 — Chasse au sanglier.

Inconnu. P. H. 0, 27. L. 0, 37.

165 — paysage.

Pazzero. C. H. 0, 18. L. 0, 25.

166 — La réligion foulant aux pieds l'hérésie.

Tiepolo. T. H. 0, 42. L. 0, 35.

167 — Jésus au jardin des oliviers.

Guercino. T. H. 0, 63. L. 0, 50.

168 — La bienheureuse micheline de pesaro

Barocci. T. H. 0, 63. L. 0, 48.

169 — La nativité de jésus-christ.

J.-B. Crespi B. H. 1, 64. L. 1, 25.

170 — Portrait du cardinal grimani.

Calisto Piazza. T. H. 0,86. L. 0, 67.

171 — Le corps mort de jésus-christ, sur les genoux de la sainte-vierge.

Cigoli. C. H. 0, 12. L. 0, 09.

172 — Le christ descendu de la croix.

Guercino. C. H. 0, 32. L. 0, 26.

173 — L'empreinte du visage de Jésus-Christ prise sur le linge de S. Véronique.

Attribué au *Corrège*, sans doute parce qu'il a peint plusieurs fois ce sujet. B. H. 0, 35. L. 0, 44.

174 — Saint Pierre au chant du coq.

Calvaert. C. H. 0, 15. L. 0, 10.

175 — L'enfant Jésus tenant le monde dans sa main.

Cignani. C. H. 0, 47. L. 0, 38.

176 — Adonis avec un chien.

Cignani. T. H. 0, 98. L. 0, 75.

177 — Le retour de l'enfant prodigue.

P. Battoni. T. H. 1, 31. L. 0, 97 Demi-fig. gr. nat.

Le vieux père reçoit dans ses bras l'enfant égaré, qui revient à la vertu, sous le toit paternel. Il porte un costume asiatique ample et riche, et une sorte de turban, qui serait un anachronisme, s'il ne s'agissait ici d'une parabole applicable en tout temps et en tout pays. Le peintre a évidemment visé à un grand effet de couleur, et il a assez bien réussi, car il est impossible de faire des draperies plus éclatantes; mais les figures manquent de vie et d'expression.

178 — La vierge et l'enfant Jésus.

Donatello. H. 0, 61. L. 0, 36. Bas-relief en marbre blanc du milieu du XV[e] siècle.

VII.e SALLE.

179 — Portrait du pape Paul III.

Tiziano. T. H. 1, 15. L. 0, 92. Fig. à mi-corps gr. nat.

Le Pape est assis, le bras gauche appuyé sur le bras du fauteuil, la main droite posée sur une espèce de poche attachée à la ceinture qui pend jusque sur les genoux: il a la tête légèrement inclinée dans l'attitude de la réflexion.

On dit que le Titien a fait trois fois ce portrait: il en existe un pareil au Vatican, remarquable par son fini. Celui-ci est peint très-largement; la barbe a beaucoup de souplesse; l'expression du visage rend bien les sentiments d'obstination calculée, la volonté de fer qui ont caractérisé ce pontife; mais il y a dans ses traits, dans la pose de ses mains et dans la maigreur de sa personne quelque chose qui déplait. Balestra a gravé ce portrait d'après un dessin de M. Orsi, en l'attribuant à Paris Bordone!

180 — Jésus crucifié, le père eternel et des anges.

Tintoretto. T, H. 1, 22. L. 1, 81.

Jésus-Christ cloué sur la croix, dont on ne voit que la partie supérieure, est soutenu par des anges dans une position presque horizontale: le Père-Eternel et le Saint-Esprit sont au-dessus et le regardent avec compassion.

M. d'Azeglio dit dans son grand ouvrage, que ce n'est ici que le reste d'un grand tableau dont plus de la moitié a été brulée à Gênes dans un incendie. Tel qu'il est,

il fut acheté par Charles-Félix en même temps que le palais Durazzo, et on ne l'a transporté à la Galerie de Turin qu'en 1836. D'après la même autorité, ce serait un échantillon de la plus belle manière du Tintoret, le dessin rappelant parfaitement Michel-Ange, et la couleur étant bien imitée du Titien et du Schiavone. Mais il me paraît difficile d'en juger sainement aujourd'hui, l'action du feu ayant dû considérablement altérer l'harmonie des tons.

181 — La nativité de Jésus-Christ.

Battoni. T. H. 0, 98. L. 0, 66.

182 — Le portement de croix.

D'après *Léonard de Vinci.* T. H. 0, 73. L. 0, 58.

183 — La sainte famille.

D'après le *Pérugin.* T. H. 0, 76. L. 0, 59.

184 — Jésus-Christ au jardin des oliviers.

Cairo. T. H. 0, 93. L. 0, 72.

185 — Caïn tuant Abel.

Elisabetta Sirani. T. H. 2, 45. L. 1, 72. Fig. de gr. nat.

Caïn, debout et vu de trois quarts par le dos, tient son frère par les cheveux et lève le bras droit pour l'assommer avec une massue qu'il a dans sa main. Abel, renversé à terre et vu de face, cherche à se soutenir de la main droite, tandis que de la gauche il semble vouloir prendre le bras de Caïn. Une peau de mouton leur entoure les reins. Au fond, un paysage sombre.

C'est la copie d'un tableau que le Guide avait peint pour le marquis Charles Durazzo, de Gènes; mais il faut être prévenu par la légende du Musée, pour ne pas croire que c'est vraiment là l'original, car on y remarque, non seulement le dessin, la couleur et la touche, tantôt fine, tantôt vigoureuse et toujours empâtée du Guide, mais même les altérations de certain tons que le temps a produites dans quelques œuvres du Guide. La figure d'Abel exprime l'innocence étonnée qui croit à peine au crime dont elle va être victime. Le torse plié sur lui-même est supérieurement étudié : le côté et le dos de Caïn sont modelés avec une parfaite science anatomique, et un rare bonheur de clair-obscur. Il n'y a pas jusqu'à la peau de mouton qui ne soit traitée de main de maître. Le fond a poussé au noir; mais l'ensemble du tableau n'en est pas moins fort agréable.

Cette belle page a été découverte chez un aubergiste de Plaisance par le célèbre astronome Plana, duquel l'a achetée le comte Pompée de Gazzaniga qui en a généreusement fait don à la Galerie.

186 — SAINT-JEAN DANS LE DÉSERT.

Guido Reni. T. H. 1, 12. L. 0, 95. Figures à mi-corps de grandeur naturelle.

Saint Jean-Baptiste a le regard fixé vers le Ciel, et la main gauche étendue sur la poitrine, tandis que de la main droite il tient une croix en roseau.

C'est un des tableaux les plus argentins du Guide; la couleur est d'une blancheur presque fade; le torse nu du saint est un véritable chefs-d'œuvre, qui a dù être exécuté d'après l'antique. Le bras gauche fait admirablement saillie, et est éclairé avec un talent merveilleux. Les jeunes peintres de Turin copient beaucoup cette œuvre; ils ne pourraient faire de meilleur choix.

Il existe au Louvre sous le n° 331 et sous la désignation de *Saint-Jean-Baptiste en extase*, une œuvre

identique à celle-ci que la notice du Musée attribue aussi à Guido-Reni. Mais pour toute personne qui a bien examiné les deux il ne peut pas y avoir doute que le tableau de Paris ne soit une copie, car sans parler de l'exécution au point de vue de l'art qui laisse beaucoup à désirer, les caractères matériels de la couleur ne sont pas ceux de la palette du Guide, ayant poussé au noir et subi des altérations de tons inusitées chez ce maître. La provenance du tableau même vient à l'appui de mon opinion; en effet, au milieu du siècle dernier, il appartenait au Prince de Carignan qui, par sa position, avait pu, mieux que personne, le faire peindre d'après l'original dans une des résidences de la famille royale de Sardaigne à laquelle il appartenait. Quand ce prince mourut, Louis XV acheta le tableau de la succession, mais sans autre preuve de son originalité.

187 — LA SAINTE-FAMILLE ET SAINT FRANÇOIS.

Le Pordenone. T. H. 0, 90. L. 1, 37.

188 — SAINT JÉRÔME.

Guido Reni. T. H. 1, 12. L. 0, 94. Demi-fig. gr. nat.

Il est dans une grotte, méditant sur un crâne, qu'il tient de la main droite, tandis que son front repose dans sa main gauche, le coude appuyé sur un rocher.

Ce n'est pas une des œuvres les plus remarquables du maître; elle appartient, cependant, à sa plus belle époque, et ne laisse pas que d'être agréable par la clarté du coloris.

189 — L'ADORATION DES BERGERS.

Daniele Crespi. T. H. 0, 92. L. 0, 72.

On trouve dans ce tableau la même analogie de coloris avec Murillo que dans le n° 45; mais c'est plus

flasque, maniéré dans le dessin, et d'un clair-obscur exagéré qui rend l'ensemble du tableau quelque peu criard. Il est probable que c'est une œuvre des premiers temps du maître, tandis que l'autre annonce un pinceau beaucoup plus expérimenté.

190 — Le christ porté au tombeau.

Francia. B. H. 1, 61. L. 1, 30.

Saint Jean et une sainte femme soutiennent le corps du Christ, l'un par-dessous les aisselles, l'autre par les pieds, tandis que la sainte Vierge le tient par le milieu du corps, pour le déposer sur un banc de roche. Nicodème et un saint moine tenant une branche de lis à la main, sont debout sur le second plan, et ouvrent les bras, dans l'attitude d'une douloureuse admiration.

Il y a dans cette précieuse page les qualités et les défauts du maître. Les figures respirent admirablement la douleur; les draperies, celles de saint Jean surtout, sont traitées avec *maestria*, le ton général est agréable, la touche est d'une finesse peu commune; mais aussi, les membres sont un peu longs, les mains trop effilées, les poses un peu raides. En outre, le tableau a souffert, et les repeints nuisent toujours à l'effet général.

191 — L'adoration des mages.

Luca Cambiaso. B. H. 2, 22. L. 1, 49.

192 — Saint paul.

Pietro Domenico Piola. T. H. 1, 02. L. 1, 44.

193 — Un philosophe en lecture.

Caravaggio. T. H. 1, 04. L. 1, 36.

194 — Figure allégorique de la vérité.

Inconnu. T. H. 1, 74. L. 0, 94.

195 — Eliézer offrant des présents a Rébecca.

Pietro da Cortona. T. H. 1, 59. L. 1, 18.

A droite Eliézer tient dans sa main des bijoux que Rébecca, placée à gauche devant lui, regarde avec attention. Le serviteur d'Abraham a un maintien tout à la fois respectueux et fier; il cherche à deviner la pensée de la jeune fille qui lui a donné à boire avec tant de grâce et de modestie.

Suivant l'habitude du maître, les têtes sont trop rondes, les traits du visage un peu rentassés, les yeux trop grands. Dans les carnations, qui sont fort belles, on voit la recherche des Vénitiens, tels que Giorgion, Titien et Bonifazio. Les fonds ont une teinte noire qui semble avoir pour but de donner plus de relief aux couleurs du premier plan, lesquelles sont vives et agréables. Les draperies ont de l'ampleur et de la souplesse. Dans certaines parties, la touche est assez vigoureuse, dans d'autres elle est molle. En somme, c'est une œuvre digne d'être remarquée.

196 — Portrait d'homme.

Attribué au *Titien.* B. H. 0, 46. L. 0, 34.

197 — Tête de l'enfant Jésus.

Attribué à *Carlo Dolci.* B. H. 0, 27. L. 0, 24.

198 — Sainte-famille au donateur.

Giovanni Bellini. B. H. 0, 89, L. 1, 34.

La Vierge assise, tenant l'Enfant-Jésus, et ayant saint Jean-Baptiste d'un côté, saint Joseph de l'autre, met sa

main sur la tête du donateur, dont on ne voit que la moitié du corps.

La figure de saint Joseph est d'une beauté remarquable : mais les autres manquent d'expression et de saillie. Les draperies de la Vierge sont bien, quoique un peu sèches. C'est un tableau précieux par sa rareté, mais plutôt curieux pour l'histoire de l'art qu'agréable.

199 — Portrait du pape Jules II.

D'après *Raphaël.* B. H. 1, 08. L. 0, 79.

Le Pape, vêtu du rochet et de la mosette, est assis dans un fauteuil à dossier droit, sur les bras duquel il a les mains posées: sa tête est couverte d'une papaline rouge. Grandeur naturelle.

C'est une copie du tableau qui est à Londres dans la *National Gallery*, et d'un autre qu'on voit aussi au Vatican. Ils sont peints dans la manière Florentine, et ont le ton chaud, tirant sur le rouge, propre aux tableaux que Raphaël a faits au commencement de son séjour à Rome.

200 — Saint jérôme.

Inconnu. H. 0, 77. L. 0, 60.

201 — La vierge et l'enfant-jésus.

A Borgognone. B. H. 0, 70. L. 0, 49.

202 — Sainte famille.

A Bonvicino. T. H. 0, 96. L. 0, 77.

203 — Le père-éternel.

Guercino. T. H. 1, 06. L. 1, 78. Plus grand que nature.

Sous la figure d'un vieillard, le Père-Éternel se présente de face, et à mi-corps, au milieu des nuages, ouvrant les bras devant lui dans l'acte de créer le monde.

Quelle largeur dans la composition! Quelle vigueur dans la touche! Tout sévère qu'il est, ce tableau me paraît un des plus agréables de couleur que possède la Galerie.

204 — Le roi david en prière.

Guercino. T. H. 1,05. L. 0, 52. Fig. à mi-corps; gr. nat

Il est devant une table où est posé le livre des psaumes; il a les mains jointes, et regarde le ciel dans l'attitude de la prière.

La tête du vieillard est magnifique: les mains et les draperies sont fort bien traitées; la couleur est riche et agréable; c'est un tableau qui plaît malgré le sérieux du sujet, et qui doit appartenir à la troisième manière.

205 — Saint paul anachorète.

Guercino. T. H. 2. 07. L. 1, 37.

206 — Saint jérôme.

Ribera. T. H. 0, 96. L. 0, 74. Grandeur naturelle.

Saint Jérôme tient dans sa main gauche une tête de mort qu'il contemple, tandis que de la main droite il se frappe la poitrine avec une pierre.

207 — Sainte-famille.

Del Sarto. B. H. 1, 08. L. 0, 80.

La Vierge, assise à terre, tient du bras gauche l'enfant Jésus qui regarde le petit saint Jean, debout à côté de lui.

C'est une répétition de la Sainte-Famille (n° 438) du Louvre, sauf qu'il y manque sainte Elisabeth et les anges. La couleur générale est plus vive que dans ce dernier tableau; les carnations semblent plus finies; mais l'y soupçonne de nombreuses retouches.

208 — Saint pierre et s. catherine.

Gian-Pietrino. B. H. 1, 00. L. 0, 82.

209 — Les disciples d'emmaüs.

Tiziano. T. H. 1, 74. L. 2, 32. Fig. pet. nat.

Jésus-Christ est vu de face, assis devant une table entre les deux disciples, tenant un pain qu'il bénit en levant les yeux au ciel. Derrière Jésus-Christ, à gauche, un serviteur est debout les manches retroussées regardant un des disciples qui ouvre les bras avec une expression d'étonnement. Plus loin, à gauche, un jeune homme apporte un mets; un chien et un chat sont sous la table se regardant d'un air menaçant.

Les biographes du Titien disent qu'il a peint ce sujet trois fois: une première fois pour l'église des Pregadi à Venise, une seconde fois pour François Ier, et une troisième pour un seigneur piémontais de la famille Contarini. Le premier de ces tableaux est maintenant au Louvre (n° 462); voici, selon toute probabilité; le troisième, car il est tout aussi original que celui de Paris; dont il est la reproduction exacte dans les mêmes dimensions

210 — Portrait d'un jeune homme.

Moroni T. H. 0, 54. L. 0, 45.

211 — Mort de lucrèce.

Morazzone. T. H. 1, 01. L. 0,82. Fig. à mi-corps, gr. nat.

La chaste romaine, vue de face, s'enfonce un poignard dans le cœur.

L'expression de défaillance est rendue ici, comme dans le N. 91 avec une vérité qui fait frémir: la couleur en est, cependant, moins sombre, et quoiqu'on n'aime pas regarder longtemps le sang jaillir d'une blanche poitrine percée d'un poignard, on n'y trouve pas l'ensemble repoussant de l'évanouissement de Fulvie.

212 — La décollation de saint Jean-Baptiste.

Daniele da Volterra. B. H. 1,75. L. 1,41. Fig. gr. nat.

Le bourreau vient de trancher la tête de saint Jean, dont le corps gisant par terre est vu en raccourci: de sa main droite, il tient le glaive ensanglanté, et de la gauche il ramasse, par la barbe, la tête du saint précurseur qui avait roulé sur les dalles de la prison. Au fond, la fille d'Hérodiade attend derrière la grille d'une fenêtre, tenant un plateau dans ses mains.

Les deux figures du premier plan sont d'une vigueur et d'une correction anatomique peu communes, même chez ce maître. Le corps de saint Jean a déjà pris une teinte livide, qui fait admirablement ressortir le manteau rouge-clair qui enveloppe ses reins, et se prolonge sous les jambes jusqu'au-delà des pieds. Comme cet omoplate gauche saillit bien sous le poids du côté opposé qui appuie sur le sol! Comme les convulsions de la mort violente sont bien rendues par ces doigts qui se crispent, par ces mains qui se tordent! Le sang qui jaillit par les artères, semble sortir du tableau. C'est une scène à la fois effrayante et majestueuse, qui captive, néanmoins, tant il y a de puissance et de suavité dans la couleur.

213 — Le père-éternel entouré d'anges.

Beltraffio. B. rond. H. 0, 94. L. 0, 90.

214 — L'élément de l'eau.

Albani. T. rond. diam. 1, 80. Gravé par Hérisset.

Vénus assise sur une nacelle en coquillage qui vogue près de terre sur une mer calme et unie, tient par deux bouts une voile carrée qui se gonfle au-dessus d'elle, et dont deux amours déferlent et tiennent les autres bouts. Un dauphin qu'un amour aiguillonne aide à faire avancer la nacelle devant laquelle il nage, à la suite de deux tritons dont l'un joue du buccin et l'autre tient une néréïde dans ses bras. Sur le rivage, qui forme le premier plan, deux nymphes, l'une assise, l'autre couchée à terre, tiennent des coquilles remplies de perles qu'un amour leur apporte, tandis que deux autres amours apportent des branches de corail. Quatre autres amours longent le rivage, halant, chacun au moyen d'une corde, quelque chose, un bateau probablement, qu'on ne voit pas. A droite, une belle cascade est formée par l'eau qui jaillit des urnes de deux nymphes et d'une figure de fleuve assis sur des rochers. Tout auprès, un amour se sert de son arc pour pêcher à la ligne. En tout 22 figures.

Tout dans ce tableau concourt à en faire une des plus belles pages qui existent, et à coup-sûr un des premiers chefs-d'œuvre du maître. Le dessin est d'une grâce, d'une noblesse, d'un charme que rien ne surpasse. La couleur en est suave, claire, transparente, harmonieuse, et ne présente aucune partie qui ait poussé, même légèrement, au noir. Quoi de plus ravissant que les deux nymphes du premier plan ! Il y a bien dans le ciel un peu de lourdeur, et un manque de lointain; mais ce défaut, si c'en est un, aide d'une façon heureuse à fixer l'attention sur les 1er et 2e plans qui sont vraiment quelque chose d'enchanteur.

215 — L'élément de l'air.

Albani. Semblable au précédent pour la forme, la matière et les dimensions. Gravé par Jeaurat.

Le sujet de cette allégorie est emprunté au 1er livre de l'Eneïde. Au haut des airs, Junon, assise sur un char traîné par deux paons, et entourée d'amours et de nymphes, vient trouver Éole, sans doute, pour le prier de déchaîner les vents contre les vaisseaux des Troyens fugitifs. Éole est assis sur un rocher escarpé donnant sur la mer, et, sur la demande de la Déesse, il ouvre une porte à deux verroux par laquelle on voit sortir quatre enfants aîlés dont les joues bouffissantes annoncent qu'ils soufflent déjà avec violence. Dans les nuages au-dessous de Junon, deux amours frappent du tambour; d'autres donnent la chasse à des oiseaux. Par leurs attributs, les nymphes représentent la pluie, la rosée, la foudre, l'aurore, les étoiles, les comètes et l'arc-en-ciel. En tout 22 figures.

Le groupe où se trouve Junon est, sans contredit, la partie la plus belle du tableau. L'aurore, sous la figure d'une nymphe aux aîles de papillon, a une expression ravissante, un coloris délicieux; les figures qui sont à gauche plaisent aussi; mais en somme ce tableau est loin de captiver comme l'*Eau* et la *Terre* (nº 214 et 217): on y trouve une froideur dont on ne se rend pas bien compte de prime abord, mais qui provient, sans doute, de l'expression vague et incertaine de Junon qui est le principal personnage. Quant à Éole, le dessin en est des plus mâles, la pose fort majestueuse; mais par malheur il est repeint d'une façon déplorable. Il paraît qu'un badigeonneur Milanais avait obtenu, par mille intrigues, le soin de restaurer les quatre Albane, qui n'en avaient nullement besoin. Il se mit à les dévernir, à laver, à râcler et à repeindre, lorsque par hasard le célèbre professeur Palmieri vit, en passant, les horribles dégâts qui se commettaient. Immédiatement, il fit d'actives démarches auprès de qui de droit, et l'œuvre de

destruction fut arrêtée; mais le *Feu* et l'*Air* y avaient déjà passé, et la main du stupide restaurateur y avait laissé des traces ineffaçables! L'*Eau* même a quelques petits repeints, mais comparativement à ceux des autres, ils ont peu d'importance.

216 — L'ÉLÉMENT DU FEU.

Albani. Identique aux précédents pour la forme, la matière et les dimensions. Gravé par De Larmessin.

L'allégorie est empruntée aux forges de Vulcain et aux feux de l'amour. Sur le premier plan, à gauche, Vulcain couché par terre et appuyé sur un marteau regarde avec fierté Jupiter qui est descendu du ciel, porté sur un aigle, pour prendre, sur un établi muni d'un étau, les foudres de sa colère. Six amours ont mis par terre leurs flambeaux bout à bout, et à cette flamme sextuplée ils trempent la pointe de leurs flèches, pendant que deux d'entre eux les essayent sur Jupiter qui a déjà reçu une flèche en pleine poitrine. Près d'une forge placée sur le 2[e] plan, deux amours battent sur une enclume une pièce rougie au feu; un autre àmour fait marcher le soufflet. Au haut des cieux, Vénus est sur un char traîné par deux colombes, et tient de la main gauche un gros flambeau auquel six amours voltigeant dans les airs ont allumé le leur pour aller porter ce feu dans toutes les directions. En tout 19 figures.

Le groupe d'amours qui occupe le premier plan est la partie la mieux traitée du tableau. Le groupe de Vénus et des amours qui l'environnent est également beau à ravir; mais Vulcain et Jupiter offrent de la dureté, et donnent à l'ensemble un caractère de rudesse qui en diminue notablement le charme: d'ailleurs, ces deux figures ont beaucoup souffert et portent d'affreux repeints. Comme dans les tableaux précédents, le lointain de la mer a peu de fuite, et je ne vois pas ce que peut y gagner cette masse noire de rochers où est ins-

tallée la forge. En somme, ce tableau serait magnifique si on le voyait isolé, mais mis en regard avec les autres il ne soutient pas la comparaison, et se place incontestablement le dernier des quatre.

217 — La terre.

Albani. Forme, matière et dimensions comme dans ceux qui précèdent. Gravé par Chéreau.

Sur un char attelé de deux lionceaux dont un amour retient l'impétuosité, sont assises les quatre saisons portant les attributs qui les distinguent. Huit ou dix groupes d'amours sont éparpillés, les uns, au milieu sur le premier plan, cueillant des fleurs dont il se font des couronnes, ou tenant une corbeille de fruits; les autres, à droite sur le 2e plan, cueillant des raisins dont leurs camarades font du vin dans une cuve. A gauche, des amours font la moisson et battent du blé près d'une chaumière où d'autres prennent des rafraîchissements autour d'une table. Sur le 3e plan trois amours sont occupés à labourer. En tout 33 figures, sans compter les animaux.

Ce tableau est d'un ton un peu moins argentin que l'*Eau*; mais il présente également des beautés de premier ordre. Les figures des quatre saisons sont délicieuses, et l'expression de leur visage rend bien les douces émotions auxquelles chaque saison donne lieu; dans le printemps (Flore) la douce rêverie et l'admiration de la nature; dans l'été (Cérès) l'activité ardente de l'agriculteur; dans l'automne (Bacchus) la satisfaction de celui qui savoure; dans l'hiver (Junon) le calme de celui qui possède. Quelles charmantes figures que celle de l'hiver tenant en main la clé de l'année, et celle de la petite fille couronnée par un amour!

Je trouve les lionceaux beaucoup trop petits: ce sont à peine des chiens bassets. Le printemps représenté par Flore a la bouche trop grande ouverte. En résumé, le

tableau est fort beau, fort agréable, et à mon sens il a beaucoup plus de valeur que l'*Air* et le *Feu*.

218 — Salmacis et hermaphrodite.

Albani. T. H. 0, 58. L. 0, 72.

Salmacis entre dans l'eau pour aller sur l'autre rive attaquer l'objet de son amour.

219 — Salmacis et hermaphrodite.

Albani. T. H. 1, 83. L. 2, 28. Plus gr. que nat.

Au milieu des eaux d'une fontaine limpide, la nymphe Salmacis serre dans ses bras le jeune Hermaphrodite qui la repousse de la main gauche et lui tire les cheveux de la main droite. Au haut des airs, à gauche, un amour décoche sur Hermaphrodite une flèche inutile: à droite, un amour brise son arc et un autre s'arrache les cheveux de désespoir.

Dans cette page magnifique, l'Albane à étalé une puissance dont ses petits tableaux ne donnent pas d'idée. Le dessin en est large, la touche vigoureuse, la couleur chaude; et, fort heureusement, aucune partie n'y a poussé au noir. Salmacis a une expression amoureuse et comme suppliante, qui est pleine de charme. Le raccourci de la cuisse d'Hermaphrodite est plus heureux que dans les petits tableaux suivants. Il n'y a à critiquer que les eaux qui ne sont pas d'une grande transparence.

Charles-Albert dont la conscience timorée s'était émue du sens lascifs de la fable, avait fait couvrir cette peinture d'un rideau, et il ne permettait pas qu'on la découvrit quand il visitait la Galerie!

220 — Enfants qui dansent.

Albani. B. H. 0, 57. L. 1, 07.

221 — Le triomphe de bacchus.

Il faite pendant au précédent.

222 — Salmacis et hermaphrodite.

Albani. T. H. 0, 58. L. 0, 72.

La nymphe serre Hermaphrodite dans ses bras, le pressant de céder à son amour.

Ce tableau fait pendant au nº 218 dont il complète le sujet. La nymphe est fort belle dans les deux tableaux, mais le fils de Vénus fait un mouvement de jambe assez disgracieux.

Comme dans les Albane de Paris, les arbres sont devenus noirâtres; les ciels sont fort sombres; les eaux seules ont conservé une certaine transparence.

223 — Le triomphe de cupidon.

D'après l'*Albane.* T. H. 0, 49. L. 0, 44.

224 — L'olympe et la divinité.

D'après l'*Albane.* T. H. 0, 76. L. 0, 71.

225 — Persée délivrant andromède.

Sammachini. T. H. 1, 78. L. 0, 41. Gr. nat.

A droite, Andromède, nue, se présente de face et debout, appuyée contre un rocher auquel ses mains et ses pieds sont attachés par quatre chaînes; à gauche, Persée debout, et par terre la tête du monstre. Le héros coupe avec son glaive les chaînes qui retiennent la jeune grecque. Derrière le rocher paraît la tête de Pégase.

L'académie d'Andromède est un des plus beaux spécimens qu'on pût donner de la nature féminine, et a

été evidemment étudiée sur l'antique. C'est une jeune fille de 22 ans, grande, potelée, et douée des formes les plus séduisantes : sa figure exprime la timidité : c'est à peine si elle paraît contente d'avoir été délivrée du monstre marin, tant elle est surprise de se trouver en présence d'un homme inconnu. La jambe gauche est traitée en racourci avec un rare talent; la cuirasse est très-bien modelée; en somme, sauf un peu de froideur dans la couleur générale, cette page est une des plus belles de la Galerie.

226 — Saint-françois d'assise.

Ann. Caracci. T. H. 0, 75. L. 0, 57.

227 — Saint-paul apôtre.

Giulio Romano. T. H. 0, 77. L. 0, 60. Demi-fig. gr. nat.

L'apôtre est vu de dos, les épaules couvertes d'un manteau rouge doublé de blanc, et paraissant étendre devant lui les bras (qui se trouvent coupés par le cadre) dans l'attitude d'un prédicateur. Il tourne la tête presque de profil; sa barbe et ses cheveux sont châtains.

Ceci est, ou une simple étude de mouvement de tête, ou un morceau de tableau à grandes dimensions. L'exécution en est vigoureuse, parce que le sujet convenait parfaitement aux tendences naturelles de Jules Romain: un homme inspiré, sévère, fier de sa mission, et prêchant sans crainte devant les puissants de la terre, voilà qui entrait à merveille dans ses moyens; la couleur, même, se ressent de l'énergie qu'il a voulu rendre, car on l'y retrouve plus ferme, plus sèche que dans les œuvres où il a cherché à mettre de la douceur dans l'expression ou de mysticisme dans la pensée.

228 — Le repentir de saint pierre.

Guido Reni. T. H. 1, 20. L. 0, 97.

229 — Saint pierre se repentant au chant du coq.

Tiarini. T. H. 1, 80. L. 1, 36.

230 — Trois guerriers en prière.

Inconnu B. H. 1, 42. L. 1, 81.

231 — L'adoration des mages.

Salviati. B. H. 1, 67. L. 1, 40.

232 — Figure allégorique.

Salviati. T. H. 1, 67. L. 1, 40. Grandeur naturelle.

Une femme nue et debout, appuyée contre un lit à colonnes, tient dans une main un compas, dans l'autre un miroir ovale, et pose le pied sur une sphère.

On a dit que ce tableau représente la Géométrie, sans doute à cause du compas et de la sphère: mais dans cette hypothèse que signifie le miroir de la beauté? que signifie ce lit luxueux garni de bons coussins et de magnifiques rideaux? N'est-il pas plus rationnel de croire que c'est la Beauté maîtrisant le monde?

Quoi qu'il en soit, c'est un tableau superbe, qui à bien quelques incorrections, mais qui ne laisse pas d'avoir une grande valeur artistique, tant sont grands le charme de la couleur et la grâce de la composition. M. d'Azeglio l'a gravé dans son grand ouvrage.

233 — Apollon écorchant marsyas.

Guido Reni. T. H. 2, 03. L. 1, 57. Grand. nat.

A droite, le rival d'Apollon est lié nu à un arbre et pousse des cris de douleur. A gauche, Apollon, nu et debout, commence à écorcher Marsyas, avec un couteau, sous l'aisselle droite.

On retrouve dans ce beau tableau le contraste de couleur que le Guide mettait souvent dans les carnations des différents personnages qu'il plaçait en présence dans le même sujet. Chez l'un, une carnation blanche avec des demi-teintes qui ont passé au verdâtre; chez l'autre, une carnation rousse, qui a mieux conservé ses tons primitifs. Mais, quelle que soit la couleur, l'anatomie est toujours bien étudiée, et suivant la nature et l'action du personnage, les membres sont plus ou moins arrondis, les muscles plus ou moins prononcés.

234 — CLÉOPATRE MOURANTE.

Sementi. T. H. 1, 70. L. 1, 30. Fig. gr. nat.

Cléopatre se présente de face. debout, nue, le coude gauche appuyé sur des coussins posés sur un meuble: elle lève les yeux au ciel, et fait mordre son sein par une vipère qu'elle tient de la main droite.

Cette composition a été gravée en 1777 par Robert Strange avec la légende suivante: *E tabula Guidonis Reni, in Pinacotheca domini de Montriblou armigeri conservata* (d'après le tableau de Guido Reni conservé dans la galerie de M. de Montriblou). Qu' est devenu l'original du Guide? je n'en sais rien: mais il suffit de savoir que ce tableau en est une fidèle copie, pour ne pas être surpris de la noblesse, de la grâce, et en même temps de la force qu'on y remarque. La tête et le torse sont dessinés d'après l'antique. et rappellent ce que le Guide a fait de plus beau dans le type féminin. Le ton quelque peu verdâtre des carnations, faisant contraste, selon l'habitude du maître, avec le rose des extremités, semble indiquer le mélange qui s'opère déjà de la mort avec la vie. Il est fâcheux que, par l'effet du temps, la petite draperie qui recouvre la nudité de Cléopatre ait pris une teinte noire qui rompt l'harmonie de la couleur. A part cela, le tableau plaît infiniment, et les artistes piémontais ont raison d'en faire l'objet de leurs études.

235 — La sainte vierge et l'enfant Jésus.

Sassoferrato. T. H. 0, 72. L. 0, 59.

La Vierge, vue seulement à mi-corps, le buste et la tête droits, montre une rose à l'enfant Jésus qui est en travers, devant elle, couché sur le dos, et qui semble indiquer par le geste de ses petites mains, que s'il y touchait il se piquerait le doigt. Marie a la tète entourée d'un voile blanc-terne, en guise de turban. L'expression de son visage est très-suave; celle de l'enfant Jésus a une vivacité enfantine qui donne au tableau plus de charme que lorsque l'enfant est endormi.

236 — La fille d'Hérodiade recevant la tête de saint Jean-Baptiste.

Luini. B. H. 0, 59. L. 0, 56. Fig. demi-nature.

A droite, la fille d'Hérodiade, vue de trois quarts, tient, posée sur une table, une large coupe en argent rehaussée d'ornements en or. A gauche, un bourreau, vu de profil, tient par les cheveux la tête livide et sanglante de saint Jean qu'il va déposer dans la coupe.

Ce ravissant petit tableau appartient à l'époque de transition entre la première et la deuxième manière du maître. Il est partout d' un fini merveilleux; mais dans certaines parties, la minutie des détails entraîne une sécheresse et une raideur qu'on ne voit pas dans les autres. La tête coupée du saint est un chef-d'œuvre de modelé, de flou et de soyeux, ici dans les chairs, là dans le cheveux et la barbe. La figure du bourreau, d'une exécution également très-soignée, exprime bien la satisfaction sauvage d'un homme qui est fier d'avoir tranché habilement une tête. La figure de la jeune fille est belle, quoiqu'elle manque d'expression: ses yeux sont baissés; sa pose est raide: les ornements de son riche costume sont traités minutieusement, à la manière de

Van Eyck, ce qui contraste un peu avec le reste qui est peint avec une aisance et une vérité au-dessus de toute expression.

Ce rare tableau est parfaitement conservé, sauf un réseau général de petites craquelures qui n'enlèvent rien de sa beauté primitive.

237 — Un satyre et des bacchantes.

Greghetto. T. H. 1, 16. L. 1, 60.

Au milieu, un satyre appuyé sur une bacchante écoute une nymphe qui fait résonner un tambour de basque; un petit amour est appuyé sur les pieds de bouc du satyre. A droite, sur le premier plan, la statue du dieu Pan ornée de guirlandes, aux pieds de laquelle sont des bas-reliefs, des vases et des pièces de gibier. Au loin, dans un fond de paysage, des faunes et des amours dorment couchés par terre.

Pendant que j'étudiais ce tableau, une dame qui visitait la Galerie s'écria derrière moi: Quelle salade de homards! et, en effet, rien ne le décrit mieux que cette comparaison, si vulgaire qu'elle soit. Le satyre est rouge comme une écrevisse, les bacchantes sont rouges, les faunes sont rouges, les amours sont rouges, et tout cela tranche sur un sol pâle bistre et vert fouetté avec la plus grande negligence. Je ne veux pas dire par là que ce soit une œuvre sans mérite. Les accessoires du premier plan sont délicieusement faits; les figures sont touchées avec beaucoup d'esprit; mais l'ensemble de la couleur manque trop d'harmonie, pour que le tableau soit attrayant. M. d'Azeglio qui l'a fait graver, dit que c'est un des meilleurs ouvrages du maître.

238 — Les trois graces.

Bonifazio Bembo, T. H. 1, 58. L. 1, 24.

Deux se présentent de face et l'une de dos, se tenant par les bras, de différentes manières.

Ces trois jeunes femmes sont, en effet, bien gracieuses, sinon du visage, dont le type est un peu vulgaire, au moins du corps où l'on voit des formes tout à la fois vraies et agréables: c'est la nature dans toute sa beauté ordinaire, mais sans embellissement et sans poésie. Le ton des carnations est chaud comme chez les Vénitiens; les parties saillantes sont éclairées par du rose, ce qui ajoute à la chaleur du coloris. La figure du milieu a peut-être les bras et le corps trop longs par rapport à la tête; mais en somme c'est un tableau qui plait, et qui supporte assez bien la comparaison avec ceux qui l'avoisinent.

239 — VIRGINIUS POIGNARDANT SA FILLE.

Morazzone. T. H. 0, 63, L. 0, 49. A mi-corps; gr. nat.

La jeune romaine, vue de face, tombe à la renverse sur l'épaule de son père placé derrière elle, lequel a avancé le bras et enfoncé un couteau dans le sein de sa fille; la lame est toute dans la plaie, d'où le sang jaillit: la jeune fille a les yeux fermés, la bouche entr'ouverte; elle se meurt.

Le coloris de ce tableau est harmonieux; la touche est fine: l'expression est d'une vérité remarquable; mais le sujet ne pouvait être qu'horrible à voir.

Si on jugeait de la composition du Morazzone par les échantillons du Musée de Turin elle aurait été généralement empreinte d'idées sombres et tragiques.

240 — PORTRAIT DE PHILIPPE IV ROI D'ESPAGNE.

Velasquez. T. H, 0, 42. L. 0, 33. Tête, grand. nat.

Le Roi est vu un peu plus que de trois-quarts, tête nue, avec des moustaches retroussées grises, et portant une collerette horizontale, raide.

Ce portrait que Velasquez a répété quelques dixaines de fois pour les principaux palais de l'Espagne, et pour presque tous les princes de l'Europe, est fait dans la manière de l'infante Marguerite qui est au Louvre, et de l'Anne-Marie d'Autriche, autrefois dans la galerie Aguado, qui est maintenant en ma possession. L'âge relatif qu'annoncent ces trois portraits leur sert de date incontestable: ils ont été peints entre 1651 et 1658, après le second voyage de Velasquez en Italie. Dans celui-ci, comme dans les autres, les traits caractéristiques de la figure sont soignés: mais le reste est fait en esquisse avec la plus habile négligence.

241 — SAINTE MARIE MADELEINE PORTÉE AU CIEL PAR LES ANGES.

Calvaert. B. H. 0, 77. L. 0, 66.

Au milieu des airs, la sainte pénitente, le torse nu, les bras étendus et les yeux levés au Ciel, est portée par un groupe d'Anges placés au-dessous d'elle.

242 — PORTRAIT DES ENFANTS DE CHARLES Ier ROI D'ANGLETERRE.

Van Dyck. T. H. 1, 51. L. 1, 54. Gr. nat.

A gauche, Charles, prince de Galles (qui régna sous le nom de Charles II), debout et vu de face, a la main droite appuyée sur la tête d'un chien épagneul couleur de canelle assis sur ses pattes de derrière. Le jeune prince doit avoir environ cinq ans: il est vêtu d'une longue robe en satin rouge ornée de galons et de passementeries blanches, avec manches à crevés et des manchettes festonnées rabattues; une large collerette festonnée lui retombe sur les épaules: sur la tête, un béguin blanc fort simple. Au milieu, la princesse Marie (mariée plus tard à Guillaume de Nassau, prince d'Orange) est également debout et vue de face, vêtue d'une

robe en satin blanc avec corsage à pointe, et l'échancrure carrée sur la poitrine; elle a les cheveux blonds et par mèches frisées, avec un petit bouquet de fleurs sur le côté de la tête. A droite, Jacques, duc d'York (qui a régné sous le nom de Jacques II) debout et vu de profil, montre une pomme à ses frère et sœur; le jeune prince peut avoir tout au plus dix-huit mois; il est vêtu d'une robe à basque en satin bleu de ciel et a sur sa tête un bonnet fort simple. Par terre, un tapis; à gauche, au fond, une draperie verte; à droite, une porte donnant sur un jardin.

L'âge des enfants indique avec assez de précision que le tableau a été peint vers 1635, c'est-à-dire, à la même époque que le portrait en pied de Charles Ier qui est au Louvre (n° 142). Il existe au palais royal de Kensington un autre tableau de Van Dyck représentant le même sujet; mais dans celui-ci, les princes sont groupés autrement, et ils ont, au moins, un an ou dix-huit mois de plus, ainsi qu'on peut s'en convaincre par la petite esquisse exposée au Louvre sous le n° 143.

On ne sait rien de positif sur la provenance de cet inestimable chef-d'œuvre: les uns disent qu'il fut acheté par ordre du cardinal Maurice à la vente des tableaux de Charles Ier sous la dictature de Cromwell; M. le marquis d'Azeglio croit, au contraire, plus vraisemblable qu'il a été envoyé en cadeau par Charles Ier lui-même à Christine de France qui était sa belle-sœur et femme de Victor-Amédée Ier.

Quoi qu'il en soit, je ne connais nulle part une œuvre de Van Dyck que l'on puisse mettre en parallèle avec celle-ci pour la richesse de la couleur, la finesse et la fermeté de la touche, la suavité et le naturel de l'expression. Tout y est admirable, tout, jusqu'aux moindres détails, est exécuté avec une supériorité dont rien n'approche: on voit, cependant, que le peintre a soigné avec plus d'amour la figure du petit duc Jacques; c'est la partie du tableau que l'on ne se rassasie pas de contempler.

243 — PORTRAITS DE PRINCES ET DE PRINCESSES DE SAVOIE.

Van Dyck. T. H. 0, 52. L. 1, 19.

244 — PORTRAIT EN PIED D'UNE JEUNE DAME.

F. Porbus. T. H. 1, 55. L. 0, 95. Gr. nat.

Une jeune dame richement vêtue, et vue de face, relève un peu sa robe avec la main droite, et tient de la main gauche un éventail en plumes d'autruche.

Les draperies sont traitées largement, et la figure est pleine d'expression.

245 — PORTRAIT EN PIED D'UNE PRINCESSE.

Ravestein. B. H. 1, 11. L. 0, 79. Gr. nat.

Elle est vue presque de face: elle porte un bonnet blanc à visière semi-elliptique, une collerette gaufrée, une robe noire, des bracelets en chaînette d'or et une bague à l'index de la main droite.

Tout se résume ici dans la figure et les mains qui sont admirables de vigueur, de finesse et de vérité: on sent que ce portrait devait être d'une ressemblance frappante.

246 — PORTRAITS EN PIED D'AMÉDÉE ET DE LOUISE-CHRISTINE, PRINCES DE SAVOIE-CARIGNAN.

Van Dyck. T. H. 0, 72. L. 0, 96.

Le petit prince tient dans sa main droite une balle et dans la main gauche une raquette. Sa sœur, debout auprès de lui, joue avec un oiseau.

L'âge des princes indique assez clairement que Van Dyck doit avoir peint ces portraits vers 1625, quelque temps avant de quitter l'Italie. On retrouve dans les fi-

gures le fini et le vaporeux que le maître a portés, dix ans plus tard, à un si haut degré de perfection dans les *Enfants de Charles* Iᵉʳ; les draperies, au contraire, sont exécutées avec une vigueur et un empâtement extraordinaires qui semblent avoir servi d'exemple à Vélasquez, tant on y trouve la fermeté et la facilité de touche de ce maître éminent.

247 — LA SAINTE-FAMILLE.

Van Dyck. T. H. 1, 14. L. 1, 40.

A droite, la Vierge, debout, présente l'Enfant-Jésus au petit saint Jean-Baptiste qui se tient debout devant les genoux de sainte Elisabeth: derrière, à gauche, saint Joseph.

Ce qu'il y a de plus remarquable dans cette belle page c'est la couleur, qui est aussi brillante qu'harmonieuse. Les enfants sont fort bien traités; mais à la manière de Rubens; la figure de la Vierge est faite avec beaucoup de soin, et les demi-teintes y sont admirablement fondues; mais on voudrait y trover un peu plus de distinction et de finesse féminine.

248 — PORTRAITS D'HOMME ET DE FEMME.

Lély. T. H. 1, 15. L. 1, 56. Fig. mi-corps, gr. nat.

Le mari et la femme vus presque de face, sont assis, chacun dans un fauteuil, et se donnent la main: l'homme est vêtu de noir et porte une fraise gaufrée épaisse et raide: la femme porte un corsage jaune sur sa robe noire et une fraise semblable à celle du mari.

Certaines personnes ont cru voir dans ces portraits ceux de Cromwell et de sa femme que Lély a effectivement peints plusieurs fois; mais pour peu qu'on se rappelle les portraits authentiques du dictateur qui existent en Angleterre, on se convaincra aisément de l'er-

reur d'attribution. Je dirai plus, c'est que ces personnages ont bel et bien le type flamand, et qu'on peut facilement les confondre avec des portraits de Van der Helst. La peinture est exécutée avec beaucoup de soin et de vérité, mais elle est froide et peu attrayante. Est-elle bien du maître auquel on l'attribue?

249 — PORTRAIT EN PIED DE LOUIS XV.

Charles Vanloo. T. H. 1, 92. L. 1, 39. gr. nat.

La roi peut avoir environ 22 ans. Il est debout, vêtu d'une redingote jaune sur laquelle il porte une cuirasse et l'écharpe bleue. Le manteau royal retombe de sur un guéridon où sont posés la couronne en diamants et le casque avec panache. Une grande tenture tombe d'en haut le long d'une colonne.

Voici un des plus jolis tableaux qu'on puisse voir dans le genre *officiel*: tout y est gracieux et léger de dessin, clair et harmonieux de couleur: la pose du roi est pleine de mouvement et de noblesse; les tons de son costume, quoique peu recherchés, se combinent de manière à produire un effet ravissant; au total, c'est une œuvre propre à donner une haute idée du maître.

250 — LE SACRE DE HENRY IV ROI DE FRANCE.

Lucas de Leyde. B. H. 0, 95. L. 1, 06.

A gauche, dans une riche chapelle gothique, le roi vêtu d'un manteau fleurdelisé tient des vases sacrés sur une cassette ouverte: auprès de lui sont des cardinaux et des évêques en habits pontificaux. A droite, à la porte de la chapelle, sont des mendiants en haillons couverts de plaies et portant des béquilles: au fond, des hommes d'armes, et en dehors de l'enceinte où se passe la scène, des troupes qui défilent.

Quelle œuvre admirable, tant d'exécution que de conservation! Ces mille détails de sculptures, de ciselures, de bijouteries et de broderies sont surprenants de fini, de richesse et d'éclat; les draperies, notamment la robe rouge d'un cardinal et le manteau du roi, surpassent toutes celles d'Albert Durer, dont elles ont, cependant, le caractère. Les hideux mendiants qui attendent la charité ou la guérison des scrofules à la porte de l'église font, avec les personnages du sacre, un des plus hardis contrastes. Assurément, ce n'est pas là de la peinture noble et gracieuse, mais, dans son genre, ce n'est pas moins une œuvre de génie d'un prix inestimable.

251 — Couple d'amoureux.

Rubens. B. H. 0, 95. L. 1, 06. Fig. mi-corps, gr. nat.

A droite, un soldat, vu de profil et vêtu d'une cuirasse, tient la taille d'une jeune villageoise à laquelle il parle à l'oreille. La jeune femme, vue de face, a l'air d'écouter attentivement les propos du soldat qu'elle ne trouve sans doute, pas acceptables, car de sa main gauche elle cherche à repousser le bras qui la serre.

Il y a dans cette œuvre un charme de couleur qui rappelle la Sainte-Famille, n° 261. Les figures sont belles et assez terminées; celle du soldat, principalement, est pleine d'expression.

252 — Le christ a la colonne,

Moïse Valentin. T. H. 1, 01. L. 0, 82. gr. nat.

Le Christ est vu de côté, nu jusqu'à la ceinture et les mains attachées à la colonne devant lui, prêt à recevoir la flagellation.

L'anatomie du torse est admirablement étudiée; le cou, l'épaule, le bras se détachent avec une vigueur extraordinaire. La couleur ne laisse pas d'être agréable,

quoique les ombres soient très-noires, plus noires, probablement, que le maître ne les avait faites.

253 — Jeune femme relevant son voile.

Angelique Kauffman. T. H. 0, 81. L. 0, 65. Figure à mi-corps, grandeur naturelle.

Une jeune femme se présentant de face relève, de sa main droite, le voile en gaze dont elle était couverte, comme si elle voulait montrer son joli visage, son cou blanc d'ivoire, et le peu de gorge que sa robe ne cache point.

On retrouve bien ici la couleur de certains portraits de Reynolds dont cette artiste a été l'élève; mais il y manque la vigueur de touche qui caractérise le maître anglais. Les draperies sont agencées d'une façon vulgaire, les bras et la poitrine ne présentent aucun modelé, la main gauche est raide et la première articulation des doigts est trop éloignée de leur insertion au métatarse. Il faut, cependant, rendre justice à la suavité du pinceau et au charme de l'expression qui font, de cette toile, une œuvre agréable devant laquelle le public s'arrête avec plaisir, et que M. d'Azeglio a jugée digne de figurer dans sa publication.

254 — Portrait en pied de Charles Ier roi d'Angleterre.

Mytens. T. H. 3, 07. L. 2, 40. Fig. gr. nat.

A gauche, le roi est debout sous le portique d'un palais en marbre, de style grec, dont la galerie, surmontée d'une terrasse, laisse voir au loin un autre corps d'édifice d'une architecture grandiose. Il a la tête nue, et les cheveux partagés sur le milieu: il porte une fraise à tuyaux rabattue, un pourpoint en satin jaune brodé, le grand-cordon de l'ordre du Bain, en sautoir, les hauts-

de-chausses en étoffe de laine grise à fleurs blanches, et des bottes molles jaunâtres, munies de grands éperons. La main gauche est appuyée sur le flanc au-dessus de la garde de l'épée: la droite est appuyée sur le pommeau d'une canne.

Il est probable que l'architecture est de H. Steenwick le fils qui travaillait souvent en collaboration avec Mytens.

255 — La vierge et l'enfant-jésus.

Van Dyck. T. H. 0, 94. L. 0, 56.

La Vierge, assise et vue de trois quarts, tient sur ses genoux l'Enfant-Jésus, lequel appuie la joue gauche et la main droite sur le sein découvert de sa mère.

Il y a, dans la composition de ce tableau, une noblesse et un charme qui captivent. Les draperies sont traitées avec un remarquable talent; cependant, la couleur est en général froide, et n'offre pas ces touches brillantes et vigoureuses qui, dans d'autres œuvres du même maître, répandent la lumière et la vie.

256 — Portrait en pied (du maréchal de schomberg ?).

Rubens. T. H. 2, 12. L. 1, 20. Plus gr. que nat.

Un personnage à l'air imposant se présente de face, portant un chapeau à larges bords sur la tête, une cuirasse en acier sur un pourpoint jaunâtre, et des bottes molles sur des hauts-de-chausses rouges. Sa main droite est appuyée sur la hanche, et la gauche sur une canne. Dans le fond, on aperçoit le même personnage à cheval, fort en petit.

Dans ce magnifique portrait Rubens a soigné sa touche beaucoup plus que d'habitude, ce qui tend à prouver que si ce n'est pas, comme on le croit, le maréchal de Schomberg, c'est, du moins, un personnage ri-

che et élevé que le peintre tenait à satisfaire. La couleur est moins éclatante que dans la plupart des œuvres du maître, mais elle est extrêmement agréable et harmonieuse. M. F. Storelli en a fait une très-jolie copie.

257 — L'ADORATION DES MAGES.

Van den Eeckhout. T. H. 0, 75. L. 0, 64.

Ce tableau est peint dans le style de la *femme adultère* de Rembrandt, mais avec un abus de vert et de jaune qui le rend un peu criard.

258 — LA MADELEINE.

Rubens. T. H. 0, 65. L. 0, 64. Fig. mi-corps, gr. nat.

Elle est vue presque de face, la tête un peu renversée en arrière, les yeux levés au ciel et répandant des larmes abondantes: de longs cheveux blond-foncé flottent sur les épaules que recouvre, en partie, une chemise largement esquissée.

Quelle chaleur, quelle vie, quelle expression de douleur dans cette figure altérée par le chagrin, dans ces yeux enflammés par les pleurs! Cette bouche entrouverte est parlante: on ne peut rien voir de plus vivant, ni de plus saisissant. La chemise est faite en esquisse à grands traits, le peu de sein, même, et de bras qui paraissent sont peu soignés, afin de concentrer toute l'attention sur la figure qui est un véritable chef-d'œuvre.

259 — PORTRAIT ÉQUESTRE DE LOUIS XIV.

Mignard. T. H. 3, 05. L. 2, 34. Fig. grand. nat.

Le roi est vu de trois quarts, en costume antique d'empereur romain, sur un cheval lancé au galop: la renommée, sous la figure d'une jeune fille, planant au-

dessus de lui, va lui poser une couronne de lauriers sur la tête. Louis XIV peut avoir environ 35 ans; il porte une petite moustache noire et une longue chevelure bouclée flottante sur le péplum rouge que le vent fait voltiger. Dans le fond, un paysage à la manière de Van der Meulen.

260 — JEUNE FEMME OCCUPÉE A LIRE.

Ang. Kauffman. T. H. 0, 81. L. 0, 65. Fig. à mi-corps, grandeur naturelle.

Une jeune personne est inclinée sur un grand livre qu'elle tient ouvert devant elle; s'il y avait à côté une croix ou une tête de mort, ce pourrait être une Madeleine dans l'attitude de la lecture, que les peintres or coutume de lui donner.

261 — LA SAINTE FAMILLE.

Rubens. T. H. 1, 01. L. 0, 96. Fig. grand. nat.

A droite, la Vierge, assise et vue de trois quarts, regarde l'Enfant-Jésus qu'elle tient debout sur ses genoux: l'enfant a la main droite appuyée sur le sein nu de sa mère qu'il regarde avec tendresse. Saint Joseph est debout derrière la Vierge, le menton appuyé sur sa main.
Ce tableau délicieux est comme un bouquet où les couleurs les plus vives et les nuances les plus fraîches sont mêlées avec un art merveilleux, pour produire, dans leur ensemble, un effet enchanteur de lumière et d'harmonie. Le regard de la Vierge respire un amour maternel qui va au cœur; l'enfant est extrêmement caressant et joli: saint Joseph a l'air sévère, mais par cela-même les deux autres figures paraissent plus suaves; et quoiqu'elles n'expriment rien de divin, comme les figures de Raphaël, on n'y trouve pas moins des beautés d'un ordre supérieur qui commandent l'admiration.

262 — Le souper d'Emmaüs.

D'après *Honthorst.* T. H. 1,17. L. 1, 61.

263 — Chasse au sanglier.

Sneyders. T. H. 1, 63. L. 2, 27. Fig. grand. nat.

A droite, paraît la tête d'un gros sanglier: à gauche, un chasseur armé d'une lance va percer la bête; deux marcassins poursuivis par les chiens fuient vers leur mère; un chien a déjà reçu un coup de défense: fond de paysage.

Beau tableau et bien conservé, mais ayant un défaut fréquent dans les ouvrages de Sneyders, celui de présenter des figures coupées par le cadre.

264 — Les bacchantes romaines.

Van-Dyck. T. H. 1, 20. L. 1, 44.

Composition charmante et fort remarquable par la vivacité de la couleur: les poses de ces femmes groupées dans différents attitudes sont gracieuses; leurs chairs ne sont point bouffies et molles comme chez la plupart des Flamands; tout annonce que c'est un ouvrage d'inspiration italienne.

265 — Les arts endormis pendant la guerre.

Franck Flore. T. H. 1, 80. L. 2, 30. Fig. petit. nat.

Vers la gauche, sept jeunes femmes dorment couchées par terre, entre en arbre et une colonne, quatre sur le premier plan, et trois sur le second. Mercure se dirige vers l'une d'elles à laquelle il semble vouloir parler. Dans le ciel, une réunion de Dieux de l'Olympe. A droite, une armée de cavaliers se bat dans une vallée ibordée par une chaîne de montagnes.

La figure qui se présente de dos sur le premier plan est, sans contredit, la partie la mieux traitée du tableau; le raccourci de celle qui se trouve à côté est aussi très-heureux, mais, à part les quatre figures du premier plan qui tiennent de l'art italien, tout le reste laisse beaucoup à desirer.

266 — PORTRAIT D'UN RABBIN.

Rembrandt. T. H. 0, 98. L. 0, 75. Fig. à mi-corps gr. nat.

Il se présente de face, portant un turban sur la tête, et une chape noire fixée par une agrafe en or et en pierres fines: il tient ses mains devant lui, l'une dans l'autre, plus bas que l'agrafe: dans le fond, une table sur laquelle sont un livre et des flambeaux: à côté, un fauteuil.

Je ne connais aucun portrait par Rembrandt supérieur à celui-ci: le sujet est un homme âgé, au teint jaune, aux chairs flasques et ridées; cependant, le peintre a donné à cette figure un tel caractère de volonté, d'intelligence et de noblesse, qu'on est captivé malgré soi, et qu'on ne se rassasie pas de la regarder. Le ton général de la couleur, tout sombre qu'il paraît, ne laisse aucune partie du tableau inaperçue, tant les demi-reflets de la lumière diffuse sont habilement ménagés. La touche est assez vigoureuse, mais moins empâtée que dans la plupart des autres portraits du maître.

Remarquons, en passant, la disproportion des meubles placés dans le fond, lesquels sont beaucoup trop petits, eu égard à la distance où ils se trouvent: mais ces incorrections de dessin ont peu d'importance dans les tableaux de Rembrandt, où c'est la figure qui domine.

267 — PORTRAIT DE FEMME.

Schalken. T. H. 0, 71. L. 0,56. Fig. à mi-corps. gr. nat.

Une vieille femme, vue de trois-quarts et enveloppée

dans un manteau brun, lève les yeux au ciel, comme si elle était en prière.

On prétend que ce portrait représente la mère de Gérard Dov. La peinture en est fine, assez empâtée, et d'une vigueur de ton agréable: mais, sans la légende du Musée, on devinerait difficilement que c'est une œuvre de Schalken.

268 — Portraits d'homme, de femme et d'enfant.

Van-der-Faës. T. H. 0. 57. L. 0, 73,

A gauche, un homme vêtu de noir portant une fraise; au milieu un enfant avec bourrelet; à droite, une jeune femme de 22 ans, avec collerette.

Cette œuvre paraît bien être du chevalier Lély: les demi-teintes sont fondues avec art; la collerette est très légère, quoique faite par touches vigoureuses: le type de figure de la femme est fort beau, et incontestablement anglais.

269 — Combat de coqs.

Hondekoeter. T. H. 0, 84. L. 1, 11.

Sur le premier plan, deux coqs, les plumes hérissées et le cou tendu en avant, sont sur le point de se livrer combat, sans doute pour décider lequel aura la possession de deux poules voisines dont une est à pondre, tandis que l'autre égraine un épi. Un poulet et une dinde qui allonge le cou regardent la lutte.

Tableau remarquable par la vérité du dessin, la vigueur de la touche et l'empâtement de la couleur.

270 — Portrait d'homme.

Philippe de Champagne. B. H. 0, 58. L, 0, 44. Fig. en buste, grandeur naturelle.

Il est vu de trois quarts, vêtu de noir, avec un large rabat en guipûre blanche.

Les cheveux sont ce qu'il y a de mieux traité; le reste est bien, mais n'a rien d'extraordinaire pour le maître.

271 — La sainte famille.

Inconnu. B. H. 0, 81. L. 0,76.

272 — La mort d'Epaminondas.

L. Pécheux. T. H. 1, 36. L, 1, 53.

273 — Portrait de Calvin.

Holbein. B. H. 1, 01. L. 0, 76. Fig. à mi-corps, gr. nat.

Il est vu de face, tenant de la main gauche une lettre ouverte, et faisant de la main droite un mouvement de crispation qui semble annoncer que le contenu de la lettre lui déplait.

M. d'Azeglio dit que ce portrait passe pour un des plus beaux du maître, et il a cent fois raison. Il est impossible de voir un raccourci plus difficile et mieux réussi que celui des mains et de la feuille de papier. Puis, quel caractère dans cette figure large et osseuse! On y lit tout ce qu'on veut, la fermeté, la fierté, la ruse, la pénétration, excepté la bienveillance.

274 — Portrait d'une princesse.

D'après *Van-Dyck.* T. H. 1, 02. L. 0, 76.

275 — Choc de cavalerie au passage d'un pont.

Wouwerman. B. H. 0, 82. L. 1, 06.

Sur une petite rivière coulant à gauche, s'élève un pont à l'entrée duquel se livre un vif combat de cava-

lerie et de fantassins; des cavaliers tombent du haut du pont avec leur monture; d'autres se noient en cherchant à traverser l'eau; de tous côtés, les coups de feu qui partent, les fers qui se croisent, les drapeaux qui flottent, la fumée qui s'élève et se confond avec les nuages.

Il est rare, pour ne pas dire unique, de voir un tableau de Wouwerman aussi grand, aussi riche en figures, et d'une conservation aussi parfaite. On le dirait achevé d'hier, tant il est clair et argentin dans la couleur, pur dans l'émail, et intact dans les détails les plus fins. La composition a également l'avantage d'offrir une certaine unité, un centre d'action qui fixe le regard, tandis que dans la plupart des autres tableaux analogues de Wouwerman (dans celui, par exemple, de très-grandes dimensions, qui est à Londres dans la galerie Bridgewater) l'action est éparpillée, et aucune partie n'appelle davantage l'attention que les autres.

276 — JÉSUS-CHRIST RESSUSCITÉ APPARAISSANT A LA MADELEINE ET A SES DISCIPLES.

Rubens. B. H. 1,57. L. 1,44. Fig. grand. nat.

Au milieu, la Madeleine, nue jusqu'à la ceinture et les cheveux flottant sur les épaules, s'incline devant Jésus-Christ en croisant les mains devant sa poitrine. Le Sauveur ressuscité est debout et vu presque de face: un manteau rouge tombant derrière ses épaules ne lui couvre que la partie inférieure du torse. A gauche, un personnage à moitié nu tient la croix; à droite, sur le second plan, saint Pierre et un autre disciple dont on ne voit que la tête.

C'est fort riche de couleur, mais on y remarque pas les touches vigoureuses habituelles au maître.

277 — L'ASSOMPTION DE LA VIERGE.

Van-Dyck. T. H. 1,01. L. 0,78.

La Vierge monte au ciel sur des nuages, accompa-

gnée d'un groupe d'anges qui voltigent autour d'elle. Les apôtres et des saintes femmes sont agenouillés autour du tombeau dans des attitudes différentes d'admiration ou de prière.

Ce joli petit tableau demande à être vu d'un peu loin, parce qu'il est fait largement et presque en esquisse. La composition en est savante et pleine de charme; la couleur est assez agréable; néanmoins, le vert y domine trop, et ce défaut d'équilibre rend l'œuvre quelque peu monotone. Quelle admirable page, si Van Dyck l'avait exécutée en grand dans le même style que le Saint Sébastien n° 301!

278 — Portrait d'homme.

279 — Portrait de femme.

Ravestein. B. H. 0, 50. L. 0, 40. Fig. en buste gr. nat.

Ces deux jolis portraits, formant pendant, ont beaucoup plus de finesse que les Mirevelt dont ils imitent le style, sans rien avoir de sec dans le contours. Les costumes, quoique noirs, présentent des teintes satinées ou lustrées, qui rompent la monotonie du fond sombre. Les cheveux et la barbe blonde de l'homme sont d'un soyeux remarquable.

280 — Portrait d'homme.

Rubens. T. H. 1, 12. L. 0, 86.

Un personnage vêtu de noir et portant une fraise à tuyaux est assis, les mains appuyées sur les bras du fauteuil. On le voit presque de face.

Il est plutôt dans la couleur de Van Eyck que dans celle de Rubens; mais c'est un chef-d'œuvre qui ne le cède en rien aux plus beaux portraits du maître.

281 — Agar répudiée par abraham.

D'après *Rembrandt.* T. H. 0, 58. L. 0, 61.

282 — L'adoration des bergers.

Rottenhamer. C. H. 0, 41. L. 0, 29.

283 — Deux figures en costume oriental.

B. Lucas Kranach. B. H. 0, 55. L. 0, 40.

284 — Portrait d'homme.

Rubens. T. H. 0, 54. L. 0, 42.

285 — Portrait en pied de Marie-Christine de France, et de son fils Charles-Emmanuel II.

Susterman. T. H. 1, 85. L. 1, 17. Fig. grand. nat.

La duchesse est vue de face, les cheveux très-noirs et frisés tombant à droite et à gauche sur ses épaules: elle est vêtue d'une robe de soie noire décolletée, sur laquelle ressortent une berte et des manchettes rabattues, en guipûre blanche. Au milieu de la poitrine, une broche avec cinq pendeloques en perles: aux poignets, deux bracelets noirs, et à la main, un éventail palmé. A côté de la duchesse est debout son fils, âgé d'environ 10 ans; il a un pourpoint violacé avec manches tailladées, un chapeau à larges rebords avec des plumes sur la tête, et l'épée au côté.

J'ai vu longtemps à Paris une répétition de ce portrait à mi-corps, que les prétendus connaisseurs prenaient pour un magnifique Vélasquez. A n'envisager que la tête, il est de fait qu'on y retrouve la plupart des grandes qualités du maître espagnol; mais les draperies sont mollement traitées, et les guipûres annoncent un pinceau timide aimant à retoucher et à finir les plus petits détails.

286 — La joueuse de clarinette,

Ad. Van-Ostade. B. H. 0, 17. L. 0, 13.

Une femme fort laide, la tête négligemment enveloppée d'un mouchoir, est vue de face, jouant d'une clarinette, ou flûte à bec, pendant qu'un homme vieux, accoudé sur une table, la regard et rit.

287 — Un remouleur

Constantin Retscher. B. H. 0, 43. L. 0. 34.

Un homme grand, ayant un chapeau à larges bords sous lequel flottent de longs cheveux noirs, porte un vieux vêtement gris-sombre, et aiguise un couteau à la meule placée devant lui qu'il fait tourner avec son pied. Un apprenti essaie sur l'ongle le fil d'une autre lame: un chien ronge un os derrière le maître remouleur.

288 — La résurrection de lazare.

L. Bramer. B. H. 1, 07. L. 0, 88.

A droite, Jésus-Christ, debout, les yeux levés au ciel, rappelle Lazare à la vie: derrière lui Marthe ou Marie, les mains croisées sur la poitrine: à gauche, Lazare ressuscité et de nombreux disciples.

Descamps cite ce tableau comme un des plus remarquables que Bramer ait faits en Italie: il le dit « d'une » grande composition et rempli de figures pleines d'ex- » pression, d'un bon goût et de bonne couleur. » C'est, en effet, un ouvrage de mérite où l'on trouve des contrastes de clair-obscur qui présagent Rembrandt; toutefois, le dessin n'est pas fort correct: le Christ a une longueur de corps disproportionnée: puis, les costumes sont drapés sans discernement et peints avec mollesse. La figure de Marthe est une des plus belles, mais c'est une réminiscence trop fidèle de Paul Véronèse.

289 — TÊTE DE VILLAGEOISE.

D'après *Gerard Dow*. B. H. 0, 16. L. 0, 13.

290 — LA MORT D'ABEL.

A. Wanderverf. B. H. 0, 42. L. 0, 34.

Abel est étendu mort: auprès de lui, Adam et Eve sont à genoux dans l'attitude du désespoir.

Le nu des figures est admirablement étudié, et la touche est d'une grande finesse; mais la couleur en est devenue désagréable, tant elle a poussé au noir.

291 — CHASSE AU SANGLIER.

Rubens. T. H. 1, 20. L. 1, 86.

Un sanglier épuisé est acculé à un arbre dans l'attitude de se défendre contre des chiens qui veulent fondre sur lui: un des chiens rebrousse chemin après avoir reçu un coup de défense qui a fait jaillir le sang.

Un duc de Savoie, probablement Victor Amédée Ier, avait commandé à Rubens quatre tableaux de chasse pour le château de la Vénerie royale. On sait que ces quatre toiles étaient encore à leur place en 1790; mais depuis-lors, trois ont disparu sans qu'on sache où elles sont allées, et celle-ci, qui faisait la quatrième, a été retrouvée, couverte de toiles d'araignées, mais en fort bon état de conservation, dans une chambre du portier du Valentino.

La couleur est agréable, quoiqu'un peu grise; les animaux sont finis avec soin; mais le ciel n'a aucune transparence.

292 — TÊTE DE VILLAGEOISE.

Rubens. T. H. 0, 54. L. 0, 41.

293 — TÊTE D'ÈTUDE.

Rubens. T. H. 0, 49. L. 0, 38.

294 — Portrait de femme.

Gualdorp. B. H. 1, 08. L. 0, 86. Demi-fig. gr. nat.

Elle est vue de face, vêtue de noir avec une guimpe blanche et plate fermant au cou: sur la tête est posée une sorte de casquette noire à coupe ronde: dans son ensemble, le costume rappelle celui des femmes du canton de Berne.

La figure est vraiment remarquable de vie et de naturel, il semble qu'on voit circuler le sang sous la peau, et qu'on va entendre parler cette vieille dame qui vous regarde. J'ai vu à Paris, peint dans le même style, un vieillard tenant en main une cornemuse; c'était un tableau tellement supérieur, que le proprietaire, auquel Gualdorp était parfaitement inconnu, l'attribuait au Corrège!

295 — L'adoration des mages.

Jean Van-Eyck. B. H. 1, 08. L. 0, 86.

296 — Jésus-christ sur la croix.

Jean Mabuse. B. H. 1, 21. L. 1, 55

Triptyque où Jésus-Christ crucifié, la Sainte Vierge et les saintes femmes occupent le panneau du milieu: sur les panneaux latéraux on voit les larrons, les soldats romains et quelques spectateurs.

Œuvre très-remarquable de composition. Les figures ont une expression et une finesse qui séduisent; les draperies sont fort bien étudiées, et quoique les mouvements en soient un peu forcés, elles ne laissent pas de plaire à cause de l' harmonie des ombres et des couleurs, et d'une souplesse toute italienne, Nul doute que Mabuse n'ait peint ce triptyque après avoir vu Rome.

297 — Jésus-christ crucifié.

Lucas de Leyde. B. H. 1, 25. L. 1, 55. Panneau à trois compartiments.

Dans le panneau du milieu, qui est le plus large, Jésus-Christ est mort sur la croix: sur le premier plan, la Vierge, assise à terre, est soutenue par saint Jean et entourée de trois saintes femmes. Dans le fond, à gauche, Longin, à cheval, armé de la lance qui a percé le Christ, semble pénétré de contrition: auprès de lui, trois autres guerriers romains à cheval; à droite, autant de guerriers à pied armés de hallebardes.

Dans le panneau du côté droit, le couronnement d'épines: dans celui du côté gauche, l'*Ecce Homo*.

Voici encore un chef-d'œuvre du maître qui rivalise avec le précédent, s'il ne lui est pas supérieur. Les figures sont merveilleuses d'expression et finies avec un soin extrême, sans qu'il y ait la moindre sécheresse. Quelle vérité dans la douleur calme de la Vierge-Mère! Et quoi de plus beau que ces draperies, que ces costumes fantastiques de guerriers, que tous ces détails de ciselure et d'architecture, aussi charmants de dessin que de couleur! On regrette, en voyant cette œuvre, que l'homme de génie qui l'a produite n'ait pas appris sur l'antique les véritables caractères du beau, car il fût devenu, à cette école, un des premiers maîtres de l'art.

298 — La sainte-famille.

Siffert. T. H. 1, 18. L. 0, 91.

L'Enfant-Jésus, assis sur les genoux de la Vierge qui le tient par le milieu du corps, joue avec la barbe de saint Joseph qui est penché vers lui.

Il est évident que le peintre a cherché à imiter le Guide; mais s'il s'en est rapproché par la couleur et la manière de draper, il est loin d'avoir saisi la noblesse de ses types.

299 — Un chasseur.

Poussin. T. H. 1, 07. L. 0, 82.

Un homme est debout, armé d'un fusil, et vêtu d'une blouse et d'un pantalon jaune-clair rayés de rouge: fond de paysage.

Ce tableau ne doit être autre chose qu'un portrait, ou une facétie que le Poussin aura faite pour quelque ami passionné pour la chasse. Est-ce bien un original du maître?

300 — Portrait d'isabelle d' autriche, infante d'espagne, souveraine des pays-bas.

Van-Dyck. T. H. 1, 83. L. 1, 21.

Elle se présente presque de face, vêtue de l'habit de Sainte-Claire qu'elle prit après la mort de son mari Albert III, archiduc d'Autriche,

C'est la répétition du n° 145 exposé au Louvre qu'il surpasse, peut-être, en vigueur de coloris.

301 — Saint sébastien et un ange.

Van Dyck. T. H. 1, 55. L. 1, 60. Fig. pet. nat.

Le saint martyr est assis sur un rocher et lié à un arbre: un ange, debout auprès de lui, retire les flèches dont son corps est transpercé.

Voici un des Van Dyck qui se ressentent le moins de leur origine flamande: il est, tout à la fois, noble et gracieux; la touche est finie et vaporeuse: la couleur est empâtée, brillante et du plus bel émail; il gagnerait à être vu de près.

302 — Une femme cueillant du raisin.

Gérard Dow. B. H. 0, 38. L. 0, 29.

Une jeune femme, vue de face et vêtue d'un corsage en velours grenat doublé de fourrure blanche, est à une

fenêtre, tenant de la main gauche une grappe de raisin blanc, tandis que de la main droite elle va fermer le châssis vitré, ouvert en dehors: elle vous regarde d'un air simple et souriant: ses cheveux blonds sont relevés et fixés derrière la tête. Une treille en espalier serpente le long du mur au-dessous de la fenêtre. A droite, est accrochée au mur une jolie cage ayant la forme d'une maison rustique, devant laquelle perche un chardonneret attaché par une chaînette. Signé au milieu d'un fronton sculpté au-dessus de la fenêtre: G. DOV 1662.

La date de ce petit chef-d'œuvre, antérieur d'un an à la *Femme hydropique*, prouve qu'il est de la plus belle époque du maître. Tout, en effet, y est admirable d'exécution: la figure de la jeune femme est délicieuse; la fourrure est étonnante de vérité: les feuilles de vigne sont si naturelles qu'on pourrait, ce semble, en étudier le tissu à la loupe; tous les autres détails sont charmants de finesse et de ton.

303 — Portrait en pied d'une petite princesse.
Van Dyck. B. H. 1, 12. L. 0, 83.

304 — Une kermesse.
Ab. Breughel. B. H. 0, 75. L. 1, 06.

305 — Enone et paris.
Van-der-Werff. B. H. 0, 41. L. 0, 33.

Ils sont assis par terre auprès d'un marbre; Pâris tient une flûte; le fond semble représenter un paysage. Il est difficile de distinguer sur quel fond les figures font saillie, tant la couleur a noirci. Le corps d'Enone est délicieux; malheureusement, c'est de l'ivoire et non pas de la chair: le berger est moins bien, surtout dans les extrémités. Ne serait-ce point une œuvre mixte à laquelle le frère Pierre Van der Werff aurait mis la main?

XI.e SALLE.

306 Deux enfant faisant des bulles de savon.

Gérard Dow. B. H. 0. 23. L. 0, 17.

A gauche, un petit garçon assis sur une fenêtre tient de sa main gauche appuyée sur le genou une coquille d'huître, tandis que la main droite, munie d'une tige de paille, est levée en l'air dans l'attitude de celui qui lance une bulle de savon: il regarde en haut devant lui et rit de satisfaction: à ses côtés, une petite fille regarde aussi en riant. Sur le bord de la fenêtre, à droite, un chien blanc dort couché sur un morceau de couverture: auprès du chien est un vase en terre cuite dans lequel croît une matricaire.

307 — Portrait d'homme.

Gérard Dow. B. H. 0, 16. L. 0, 12. Fig. à mi-corps.

Un vieillard à la barbe blanche, ayant sur la tête un bonnet de velours, mesure avec un compas sur une mappemonde placée devant lui.

M. le marquis d'Azeglio dit que cette œuvre est précieuse en ce qu'elle nous montre la transition opérée par le maître, du style de Rembrandt chez lequel il avait appris, à celui qu'il s'est créé lui-même. L'effet général du clair-obscur, les tons jaunes et les demi-teintes rappellent Rembrandt, tandis que la touche annonce déjà la manière exquise qui a tant illustré Gérard Dow et ses élèves.

308 — Taverne avec des joueurs.

David Téniers. B. H. 0, 44. L. 0, 64.

309 — Joueurs de cartes dans une taverne.

David Téniers. B. H 0, 44. L. 0, 64.

Sur le premier plan, cinq personnages sont groupés autour d'une mauvaise table, trois d'entre eux assis et jouant aux cartes, et les deux autres debout qui les regardent jouer: à droite, par terre, un chaudron et quelques poteries; au fond, une rangée de tonneaux et un garçon de taverne allant sortir par une porte qui donne entrée à la lumière.

Tout l'intérêt de ce joli tableau est concentré sur le 1er plan qui est des plus remarquables: les figures sont pleines d'esprit, et faites par touches vigoureuses qui excluent toute espèce d'hésitation: le reste est grisâtre et lâché rapidement.

310 — Portrait de françois miéris.

F. Miéris. B. H. 0, 23. L. 0, 57.

Il est vu presque de face, drapé dans un manteau gris doublé de peluche gris-perle, les cheveux flottant sur les épaules: sa main gauche est posée sur le flanc, et la droite pend devant une table en marbre sur laquelle le bras est appuyé: auprès du bras, un grand verre ciselé à moitié rempli de liquide.

On est étonné de voir, dans ce ravissant petit tableau, qu'avec des couleurs si peu tranchées, le peintre ait obtenu un effet d'ensemble aussi séduisant; c'est que toutes les nuances y sont harmonieuses, et que l'exécution est soignée avec une patience et une habileté incroyables.

311 — Un joueur de vielle.

F. Miéris. B. H. 0, 16. L. 0, 12.

Il est vu de profil, coiffé d'un bonnet de velours, et portant un justaucorps avec des manches tailladées à l'espagnole.

Les étoffes sont rendues avec un talent merveilleux qui semblerait plutôt annoncer Guillaume Miéris.

312 — La bonne mère.

F. Miéris. B. H 0, 16. L. 0, 12.

Une femme tient dans ses bras un petit enfant qu'elle donne à embrasser à sa petite sœur.

N'est-ce pas encore un Guillaume, plutôt qu'un François Miéris ? Le velours grenat de la robe avec ses plis brillants, la manche en mousseline, le voile en gaze, les chairs arrondies et relevées par des tons roses, tout cela rappelle Guillaume, ou du moins ne le cède en rien à ses plus beaux ouvrages.

313 — Un marchand de pipes.

David Téniers. B. H. 0, 22. L. 0, 15.

314 — Portrait du cardinal Robert de Lénoncourt.

Holbein. B. H. 0, 15. L. 0, 13.

Il est vu presque de face, portant la barrette rouge, la barbe longue et une zimarre verdâtre avec des revers en fourrure.

La figure est bien modelée, les yeux sont vivants et la bouche semble prête à vous parler: mais l'émail de la peinture a un peu souffert, et il y a sur le front un repeint très-fâcheux.

Ce personnage était neveu de l'archevêque de Rheims qui sacra François Ier. Après avoir occupé les siéges épiscopaux de Châlons-sur-Marne, de Metz, d'Embrun et d'Arles, il fut nommé cardinal par Paul III en 1538, et mourut en 1561 à l'abbaye de la Charité sur Loire dont il était l'abbé titulaire. En 1562 les Huguenots dé-

truisirent son tombeau pour se venger de l'ardeur avec laquelle ce prélat avait poursuivi leurs doctrines.

315 — PORTRAIT DE CHARLES III, DUC DE SAVOIE.

Holbein. B. H. 0, 29. L. 0, 20.

Il est vu de profil la tête couverte d' une toque, et les cheveux longs.

316 — PORTRAIT DE MARGUERITE DE VALOIS, ÉPOUSE D'EMMANUEL PHILIBERT.

Amberger. B. H. 0, 29. L. 0, 20.

On a longtemps attribué ce beau portrait à Holbein, dont il a effectivement toutes les belles qualités ; mais l'âge de la duchesse indique clairement qu'il a dû être peint vers 1573 : or, Holbein étant mort vingt ans auparavant, Amberger est le seul, parmi ses élèves, à qui on puisse attribuer un ouvrage aussi parfait dans la manière du maître.

317 — INTÉRIEUR D'UN TEMPLE PROTESTANT.

Saenrédam. B. H. 0, 46. L. 0, 64.

A droite, dans le transept d'un temple gothique, un prédicateur est en chaire débitant son sermon : autour de la chaire est groupé un auditoire peu nombreux.

Ce tableau demande à être vu d' un peu loin, car les détails ne sont pas assez finis pour être vus d'aussi près que la plupart des peintures hollandaises : les figures sont à peine indiquées, et se perdent, pour ainsi dire, au milieu de cette vaste enceinte privée d' ornements et de décorations. Le ton général est froid, mais vrai : la perspective est correcte.

M. le marquis d'Azeglio a jugé cette œuvre digne de figurer dans sa publication.

318 — La passion de Jésus-Christ

Hemling. B. H. 0, 55. L. 0, 90.

La ville de Jérusalem est vue en projection avec tous les palais et les édifices où s'accomplissent les mystères de la Passion. Dans l'angle supérieur, à gauche, Jésus-Christ, monté sur un âne, fait son entrée triomphale dans la ville; le peuple va au-devant de lui détachant des branches d'arbres dont il orne son passage, et le conduit au temple d'où Jésus-Christ chasse les vendeurs. De là, le Sauveur se rend, à la lueur des flambeaux et par un joli portail, chez le pharisien où il doit faire la dernière cène: un peu plus bas, sur la gauche, on voit la salle où Jésus-Christ est à table avec ses disciples. Hors des murs de la ville, sur le deuxième plan, et toujours à gauche, le mont des Oliviers où trois apôtres dorment couchés à terre, pendant que leur maître prie: mais les juifs escortés de sbires sortent de Jérusalem munis de lanternes montées sur de long bâtons, et armés de lances, de piques et de hallebardes, et viennent sur le premier plan arrêter le Christ qu'ils recoinnaissent au baiser que lui donne Judas: au même instant, saint Pierre coupe une oreille à Malchus. Rentrés par la même porte d'où nous les avons vu sortir, les juifs conduisent leur prisonnier devant Pilate qui est assis sur une espèce de trône sous un charmant portique, et de là devant Hérode qu'on reconnaît à la couronne qu'il à sur la tête. Par ordre du gouverneur romain, Jésus-Christ est flagellé sous un portique à côté du prétoire, et un peu plus loin il est couronné d'épines; pendant ce temps-là, des ouvriers façonnent une croix au milieu d'une cour devant le palais. Jésus-Christ flagellé et couronné d'épines est conduit sur le seuil du palais par Pilate qui le montre aux juifs assemblés: ceux-ci poussent des cris forcenés et témoignent par leur gestes qu'ils ne veulent plus voir cet homme.

Sur la sentence de Pilate, le convoi s'est mis en marche pour le lieu de supplice. Des soldats romains à

pied et à cheval, vêtus de cuirasses ou de cottes de mailles, et portant toute sorte d'armes, sortent en une longue file des portes de Jérusalem. A droite, sur le premier plan, Jésus-Christ est tombé sous le poids de la croix; Simon le Cyrénéen l'aide à se relever: à sa suite viennent la Sainte-Vierge, saint Jean et plusieurs femmes. Les deux larrons, nus, marchent en avant, les mains liées derrière le dos.

En haut, du milieu vers la droite, ont lieu, sur trois monticules différents, le crucifiement du Sauveur, sa mort et la descente de croix: plus à droite, la descente du Christ au tombeau, sa résurrection au milieu des gardes endormis, et enfin la descente aux limbes, où il perce le dragon avec le pied de sa croix. Tout en haut, en très-petit, l'apparition de Jésus-Christ ressuscité à la Madeleine, son voyage avec les disciples d'Emmaüs, et son apparition aux apôtres occupés à la pêche.

Dans l'angle à gauche, sur le premier plan, le donateur du tableau est à genoux les mains jointes: dans l'angle opposé, sa femme est dans la même attitude.

Ce chef-d'œuvre incomparable vaut la peine, à lui seul, qu'on fasse le voyage de Turin tout exprès pour aller l'admirer, car, jamais Memling ne s'est élevé a une plus grande hauteur de science et de perfection. Dans le nombre prodigieux de figures qui fourmillent sur cette vaste scène, tous les types, tous les caractères de personnages, toutes les passions, tous les sentiments se trouvent réunis, et sont dépeints avec une vérité, une force et une suavité qui frappent de stupeur et d'admiration. Les costumes, variés à l'infini, sont ravissants d'originalité et de détails. L'architecture, empruntant à tous les genres du style gothique, des tours, des tourelles, des clochetons, des ogives, des créneaux, des frontons, des portiques, des rosaces et toute espèce d'ornementations, produit un effet imposant, fort en harmonie avec le sujet. Si, ensuite, on examine l'œuvre en détail, chaque figure est, pour ainsi

dire, un tableau où chaque partie est exécutée avec autant de soin qu'un portrait de grandeur naturelle. Cependant, quoiqu'il semble qu'on pourrait, avec une loupe, compter un à un les cheveux, les poils de la barbe, et jusqu'aux cils, aucun contour n'est sec, aucune ligne n'est dure: la finesse exquise du pinceau est accompagnée d'une souplesse et d'un soyeux dont aucun peintre de ce temps-là n'offre l'exemple. Quant à la couleur, il n'y a pas de bouquet qui puisse réunir des tons à la fois plus vifs et plus harmonieux: On dirait que le tableau est peint d'hier tant il est pur, éclatant et argentin; quatre siècles ont passé sur lui sans y laisser la plus légère trace!

Depuis la première description de ce chef-d'œuvre dans l'édition précédente, je fis tout exprés le voyage de Bruges pour aller examiner les Memling de l'Hopital S. Jean. J'ai passé trois jours consécutifs, à étudier la fameuse *Châsse de Sainte Ursule*, le *Mariage de Sainte Catherine* et les autres reliques du maître; mais j'ose dire que la *Passion* est supérieure à tout cela et défie toute espèce de comparaison, si ce n'est peut-être qu'on lui oppose les *Sept Douleurs de la Vierge* de Munich que l'on assure être exécutées dans un faire identique et avec une égale perfection.

Il m'a été dit que ce tableau précieux était autrefois dans le couvent des Dominicains du Bosco près d'Alexandrie. Lorsqu'à la révolution française le couvent fut pillé, un prêtre des environs qui connaissait la valeur de ce chef-d'œuvre, trouva moyen de l'enlever, et le tint soigneusement caché pendant vingt ans. A la rentrée de la maison royale de Savoie, il demanda une audience à Victor-Emmanuel, lui raconta son heureux larcin, et comme preuve qu'il avait agi dans un intérêt purement patriotique, il remit le Memling au roi, sans demander la moindre récompense: Victor-Emmanuel reçut le tableau, mais il fit une pension viagère à celui qui l'avait suavé de la destruction.

319 — Marché aux chevaux.

Wouwerman. B. H. 0, 60. L. 0, 74.

Au milieu d'une jolie plaine sont répandus de nombreux chevaux, les uns couchés ou au repos, d'autres ruant ou se cabrant, d'autres montés par des maquignons ou des acheteurs qui les essayent. Une dame et un gros personnage portant cuirasse, écharpe rouge, larges bottes molles et chapeau à plumes, se promènent en examinant les chevaux; à droite, une voiture qui les attend. Plus loin est un village par lequel on se rend à une riviere s'étendant à perte de vue dans l'intérieur du pays: on y aperçoit de petits navires aux voiles carguées devant un débarcadère.

Comme paysage, ce Wouwerman est un des plus beaux qu'on puisse voir. La monotonie de la plaine qui s'étend jusqu'au troisième plan est coupée par une touffe d'arbres élégants sous lesquels les chevaux et les marchands vont s'abriter: des montagnes vaporeuses dont les tons gris-perle vont, en se dégradant, se confondre avec un ciel magnifique à 15 ou 20 lieues de distance à l'horizon, donnent au coup d'œil une étendue imposante par son immensité. Le tableau est un des plus finis du maître, et, sauf une légère fente au panneau dans le ciel, la conservation en est parfaite.

320 — Médée rajeunissant Jason.

Gérard Dow. T. H. 0, 32. L. 0, 43.

321 — La madeleine portée au ciel par les anges.

Gérard Dow. P. H. 0, 37. L. 0, 29.

322 — Une vache.

Berghem. T. H. 0, 25. L. 0, 18.

323 — Portrait de schalken.

Schalken. B. H. 0,15. L. 0,11.

Il est assis devant un tableau qu'il est en train de peindre et qu'il considère attentivement: la main gauche tient la palette chargée et un paquet de pinceaux; la main droite tient le pinceau dont le peintre se sert pour le moment.

Si ce délicieux petit tableau n'était pas signé en toutes lettres de Schalken, on le prendrait volontiers pour un Guillaume Miéris dont il a toutes les belles qualités. C'est une véritable miniature, où la figure du peintre est exécutée avec une finesse exquise, tandis que la robe en satin bleu, dans laquelle il est drapé, présente une facture large et facile qui produit un merveilleux contraste: peu d'ouvrages de ce maître sont aussi jolis d'ensemble.

324 — Jésus au milieu des docteurs.

Crayer. C. H. 0,83. L. 1,07.

Jésus adolescent est assis au milieu de la Synagogue: à droite et à gauche, des docteurs étonnés qui l'écoutent ou l'interrogent. Par derrière, la Vierge et saint Joseph.

Ce tableau et le suivant ont été achetés à Lima, capitale du Pérou, par M. Balduino, de Gênes.

325 — La descente du christ au tombeau.

Crayer. C. H. 0,83. L. 1,07.

Nicodème et Joseph d'Arimathée portent le corps du Christ dans un tombeau placé au milieu d'une grotte: la Sainte-Vierge, plusieurs disciples et saintes femmes sont auprès, dans différentes attitudes: la Madeleine est à genoux; une autre femme tient une botte de paille qu'elle va mettre dans le tombeau sous le corps du Christ.

326 — Samson fait prisonnier par les Philistins.

Honthorst. T. H. 2, 12. L. 2, 72. Fig. gr. nat.

Du milieu vers la gauche, Samson, étendu sur un lit, cherche à se relever et pousse des cris de frayeur et de désespoir: derrière lui, Dalila est assise sur la tête du lit et regarde avec un sourire de satisfaction; à droite, trois Philistins arrivent, l'un tenant une épée dégaînée dont il menace Samson, l'autre portant une torche, et le troisième une poignée de cordes pour lier leur prisonnier: au devant du lit, un chien aboie contre les nouveaux-venus.

L'effet de lumière produit par la torche dans cette chambre à coucher est quelque chose de prodigieux; il y a là une vérité, une force et une harmonie naturelle de tons dont rien n'approche. Le torse de Samson est surprenant de science anatomique ; les costumes sont traités avec une richesse et un fini qui ne laissent rien à désirer; j'admire, surtout, le jeune homme vêtu à l'espagnole qui est sur le premier plan, le poing fermé, c'est la figure la mieux traitée de toute la composition.

Cette œuvre admirable était, à ce qu'il paraît, dans une maison de campagne de la famille Sismonda qui l'aliéna avec l'immeuble, sans se douter de son prix : l'acquéreur la céda au Musée pour la somme, relativement minime, de 1,000 francs.

327 — Portrait du dauphin, fils de Louis XIV.

Mignard. T. H. 1, 30. L. 0, 94. Figure à mi-corps, grandeur naturelle.

Le jeune prince, âgé tout au plus de 20 ans, est vu de trois quarts, la main droite appuyée sur la hanche.

Ce tableau est un peu noir: la main est faite avec un soin et une habileté remarquables : le reste est plus lâché, et peu agréable de ton.

328 — Portrait d'une princesse.

D'après *Van Dyck.* T. H. 1, 27. L. 0, 94.

329 — Portrait d'une princesse.

D'après *Gérard Dow.* B. H. 1, 12. L. 0, 78.

330 — Portrait d'Erasme.

Holbein. B. H. 0, 23. L. 0, 20. Demi fig.

Il est vu de trois-quarts, tourné à gauche, portant un bonnet noir triangulaire, une robe noire doublée de fourrures, et appuyant les mains sur un livre ouvert devant lui sur une table.

Portrait fort remarquable, terminé comme une miniature, mais plus froid que la plupart des Holbein, sans doute à cause du ton jaune blafard des carnations qui devait être la couleur naturelle d'Erasme, puis à cause du regard qui ne se dirige point du côté du spectateur, et qui est d'une fixité de marbre. Holbein a fait de nombreuses répétitions de ce portrait, car on le retrouve dans beaucoup de musées et de collections particulières.

331 et **332** — Natures mortes.

Jean Fyt. T. H. 0, 94, L. 1, 06.

Il est impossible de mieux rendre la rigidité de la mort que dans ce lièvre et ces perdrix. La couleur n'est peut-être pas très-harmonieuse, mais l'exécution, à la fois, ferme et soignée, annonce un pinceau très-habile.

333, 334, 335 et **336** — Portraits divers *ou* têtes d'étude.

Rubens. T. H. 0, 55. L. 0, 43.

337 — Portrait d'homme.

Terburg. B. H. 0, 17. L. 0, 15.

Il est vu presque de face, vêtu d'un justaucorps noir, et portant une large collerette.

338 — Portrait en pied de jeune femme.

Mireveldt.

Elle est vêtue de noir, et porte un bonnet blanc à visière raide, et une collerette gaufrée.

Comme tous les tableaux du maître, celui-ci est fait avec un soin qui va jusqu'à la sécheresse.

339 — Portrait d'homme.

Jean le Duc. B. H. 0, 17. L. 0, 14.

Il est vu presque de face tenant un livre à la main.

Ce petit tableau, peu important comme sujet, est remarquable par l'exécution qui le place au nombre des plus belles œuvres du maître. La couleur en est argentine, la touche suave, le mouvement plein d'élégance et d'esprit. Aussi, M. d'Azeglio l'a-t-il fait graver dans sa collection, en observant que c'est le seul Jean Le Duc qu'il y ait à Turin.

340 — Portrait de victor amédée Ier.

D'après *Van Dyck*. B. H. 0, 39. L. 0, 26.

341 — Le massacre des innocents.

Séb. Bourdon. T. H. 1, 15. L. 1, 62.

Sur les divers plans du tableau sont répandus en désordre des soldats armés de glaives qui égorgent

des enfants, des mères éplorées, des enfants morts, mourants ou poussant des cris, et quelques spectateurs qui assistent froidement à cette scène de carnage. Dans le fond, des ruines, des pyramides, et un palmier florissant en touffe au haut d'une colonne!

342 — Susanne surprise au bain par les deux vieillards.

Rubens. T. H. 1, 17. L. 2, 46.

Au milieu, Susanne, nue, assise sur le bord d'un bassin, le corps penché en avant, repousse de la main droite le vieillard qui est devant elle, tandis que de l'autre main elle cherche à retenir un linge couvrant sa nudité. A droite, un homme âgé, vètu d'une robe noire bordée de fourrure, et à gauche, derrière Susanne, un vieillard à turban, vêtu d'une robe rouge, cherchent à enlever le linge dont la chaste femme se couvre. Dans le coin, à gauche, un groupe en marbre figurant un amour à cheval sur un dauphin qui jette de l'eau par sa gueule : dans le fond, à droite, un jardin.

Voici une œuvre capitale du maître, une de ces pages féeriques, où il a joué avec les couleurs de façon à produire, par les plus grands contrastes, un effet magique d'éblouissement et d'harmonie. Susanne est un vrai type de grosse femme flamande: la chevelure blonde, les joues rosées, le double-menton, le cou gras, la gorge bien fournie, les bras et les poignets gros, les mains fortes, les genoux gros et ronds, les cuisses presque cylindriques, le bas de la jambe gros, les pieds grands, tels sont les traits que Rubens a donnés à sa beauté juive. Mais quel coloris! quelle transparence! c'est de la chair vivante et palpitante dont on sent la chaleur et la souplesse. Le ton lumineux de cette figure est considérablement rehaussé par la couleur foncée des habits du vieillard placé auprès d'elle, ainsi que par les fonds et le ciel que le maître a tenus sombres. L'ex-

pression de Susanne est bien celle de la pudeur insultée; l'inflexion de son corps en avant est un mouvement fort naturel en pareil cas; mais le bras qui repousse le vieillard n'indique aucun effort, et c'est à peine si la main appuye sur lui: la main gauche, aussi, retient bien faiblement le linge que les vieillards veulent enlever: on n'y remarque, ni la raideur des tendons, ni la crispation des muscles qui devraient résulter des efforts énergiques de la femme qui se défend.

343 — La mort de Sophonisbe.

Vander Myn. B. H. 0, 48. L. 0, 40.

Sophonisbe, debout, vêtue d'une robe en satin blanc, et portant sur le bras un manteau en soie bleu, lève de la main droite une coupe en coquillage qu'elle semble offrir au ciel: un vieillard, enveloppé de la tête aux pieds dans un grand manteau gris, la soutient par le bras gauche, et semble vouloir la faire approcher d'un petit autel orné de fleurs et de fruits sur lequel brûlent des parfums. Une femme âgée, aux yeux rougis par les pleurs, se tient par derrière: dans le fond, une jeune femme sort du portique conduisant dans une cour de l'édifice.

La composition et la couleur de ce tableau curieux sont assez extraordinaires. La bouche pincée de Sophonisbe a une expression impossible à définir: est-ce de la joie ou de la douleur, du dévouement ou de l'amour; on n'en sait rien. Mais il y a des beautés incontestables dans les draperies, dans le satin, particulièrement, que personne n'a rendu avec plus d'éclat. Les chairs se ressentent un peu de la manière d'A. Van der Werff, et présentent des tons gris qui ne plaisent pas toujours. En somme, c'est un ouvrage qui fixe l'attention par son originalité; mais auquel il manque l'aisance et le naturel qui séduisent.

344 Pyrame et thisbé.

Carl de Moor. T. H. 0, 66. L. 0, 55.

A gauche, Pyrame est étendu mort, ayant auprès de lui l'épée ensanglantée avec laquelle il s'est tué. A droite, a côté du cadavre, Thisbé, à genoux et désesperée, les habits en desordre, la poitrine nue, lève les yeux et les mains au ciel, et semble demander aux Dieux d'avoir pour agréable le sacrifice qu'elle va faire de sa propre vie: derrière elle, l'amour, avec des aîles de zéphyr, est en pleurs, ayant à ses pieds son flambeau qui s'éteint. La scène se passe de nuit: aux alentours des personnages, tout est sombre: à l'horizon, la lune qui se lève répand une lueur faible et blafarde.

Le raccourci du corps de Pyrame est parfait; le torse de Thisbé est bien étudiè; le satin blanc de la robe est aussi bien traité que dans Terburg: tous les détails du 1er plan sont admirables; cependant, la couleur générale du tableau a un ton sombre et sépulcral qui, pour être en harmonie avec la tristesse du sujet, n'en est pas moins peu agréable à voir.

345 — Paysage et animaux.

Roos. T. H. 0, 55. L. 0, 40.

Sur le 1er plan, deux vaches, deux brebis et une chèvre, les unes couchées, les autres debout, sont réunies sous un groupe d'arbres. Au bas de la butte où sont ces animaux, une rivière étroite coule tranquillement entre deux collines. Au loin, un bourg ou un château se laisse apercevoir au milieu d'une masse de verdure. Signé *J. H. Roos* 1682.

Joli tableau qui rappelle certaines œuvres de Pinaker et de Karel Dujardin: le dessin en est fort correct, la couleur agréable et transparente, l'air chaud et vaporeux. Il y a, peut-être, un peu de mollesse dans le lainage, un peu de froideur dans l'expression des ani-

maux: mais, en somme, c'est un de ces ouvrages qui plaisent, et que les gens du monde préfèrent souvent à des peintures sévères d'une bien plus grande valeur.

346 — EMBLÊMES DES ARTS.

Jean Breughel et Rubens. B. H. 0, 64. L. 1, 06.

Une grande quantité d'emblêmes des arts et des métiers sont amoncelés dans un grand salon, où le Génie, sous la forme d'une femme, est assis auprès d'une table, tandis qu'un petit amour fait des bulles de savon, et un autre tient un tableau. Dans le coin d'une pièce, à droite, deux hommes et deux femmes sont à table. Par les fenêtres on voit, sur une place, des saltimbanques et un théâtre forain.

Dans ce tableau, les figures seulement sont de Rubens, le reste est fait par Jean Breughel, avec toute la patience et la finesse de détails que l'on connaît à ce maître: c'est un œuvre curieuse et remarquable, plutôt que jolie.

XII.e SALLE.

347 — UN PLAT DE FIGUES ET DU PAIN.

Jean Baptiste Breughel. B. H. 0, 35. L. 0, 53.

348 et **349** — DEUX GHIRLANDES ENTOURANT DEUX SUJETS MYTOLOGIQUES.

P. Bonzi. T. H. 0, 70. L. 0, 57.

350, **351**, **352**, **353**, **354** et **355** — FLEURS ET FRUITS.

Michelange des Batailles.

356 et **357** — DEUX VASES DE FLEURS.

D'après *Van Huysum.* T. H. 0, 96. L. 0, 76.

358 — Fleurs et fruits.

P. Bonzi. T. H. 0, 96. L. 1, 10.

359 — Fleurs et fruits.

Ab. Breughel. T. H. 0, 47. L. 0, 60.

360, 361, 362, 363 — Fleurs, fruits et nature morte.

Fr. Sneyders. B. H. 0, 54. L. 0, 72.

Ils portent la signature du maître, et présentent des parties soignées qui ont du mérite; mais en général, ils ont de la dureté, à cause du fond noir sur lequel ils sont peints.

364 et **365** — Gibiers.

Desportes. T. H. 1, 00. L. 0, 82.

Ces deux natures mortes sont traitées avec une supériorité remarquable ; la composition et la couleur sont pleines de charmes, bien que le fond soit un peu sombre. Le plumage de ces perdrix rouges et grises, de ces faisans, de ces bécasses, est d'un soyeux, d'une vérité qui permettent, pour ainsi dire, de les toucher.

Ce ne sont pas ici de ces grandes pages faites largement comme en possède le Louvre; mais, par cela même que ce sont des tableaux petits, faits avec soin, ils seduisent davantage, et donnent du maître une idée plus agréable.

366 — Fleurs et fruits.

Ab. Breughel. T. H. 0, 64. L. 0, 55.

367 — Tronc d'arbre.

Ab. Mignon. T. H. 0, 66. L. 0, 79.

Sur le bord d'un étang habité par des grenouilles, est un vieux tronc auprès duquel croissent quelques fleurs,

Joli de composition et d'une finesse admirable qui approche de Van Huysum.

368 — Fleurs et insectes.

Ab. Mignon. T, H. 0, 85. L. 0, 67.

J'aime moins ce tableau que le précédent ; le bouquet de fleurs est un peu criard, par l'abus du rouge; il y a, cependant, de grandes qualités.

369, **370** et **371** — Fleurs et fruits.

J. D. de Héem. Toiles.

Tableaux charmants et parfaitement conservés où la composition est pleine d'esprit, la couleur délicieuse et la touche aussi remarquable de finesse que de fermeté.

XIII.e SALLE.

372 — L'union du dessin et de la couleur.

Simon Vouet d'après le *Guide.* T. H. 0, 87. L. 0, 89.

Un jeune homme (le Dessin) tenant un porte-crayon, a la main posée sur l'épaule d'une jeune fille (la Couleur) qui tient une palette chargée, et il la regarde avec amitié.

C'est une copie fidèle du tableau du Guide n° 334 qui se trouve au Louvre, et c'est par la notice donnée sur cet original, que le sens allégorique de la composition nous est révélé, car qui aurait jamais reconnu les symboles de la Peinture dans ces deux jeunes gens qui ont plutôt l'air d'amoreux! Dans cette copie, les tons clairs sont plus vifs, les ombres plus foncées que dans l'œuvre du Guide, d'où il résulte que la couleur géné-

rale a moins d'harmonie; c'est, cependant, un ouvrage de mérite où se manifeste un talent considérable, apte, lui aussi à d'heureuses créations, comme Vouet en a laissé.

373 — La toilette de Vénus.

Stella. T. H. 0,58. L. 0,74.

Vénus, ou plus probablement la Beauté, se regarde dans un miroir, tandis que des suivantes aident à sa toilette, et que des amours voltigeants viennent la couronner.

Dans ce tableau fort agréable, le maître a évidemment cherché l'Albane et travaillé sous l'inspiration de la *Toilette de Vénus* du Louvre (nº 9), mais sa composition a plus de coquetterie et de prétention que celle du maître Bolonais dont il égale la couleur.

374 — Le jugement dernier.

Spranger. C. H. 1,16. L. 1,48.

Au milieu du ciel, Jésus-Christ, entouré d'un nombre infini d'anges et de saints, prononce sur le sort des hommes placés au-dessous, lesquels se divisent en deux camps, les justes et les réprouvés. Dans le coin à droite, l'enfer, où les sept péchés capitaux ont chacun leur compartiment.

Descamps raconte dans la biographie de cet artiste, que, pendant son séjour à Rome, il fit, pour le pape Pie v, un jugement dernier où l'on comptait cinq cents têtes, et que ce tableau, peint sur cuivre, servait d'ornement au tombeau dudit pape dans le couvent du Bosco, près d'Alexandrie. Serait-ce par hasard cette œuvre-ci? on peut raisonnablement le supposer. En tout cas, ce ne pourrait en être que la première étude ou une répétition. On y retrouve le style et la manière des

Franck, mais la couleur en est bien plus heurtée; le dessin manque d'élégance, la composition n'est pas spirituelle, et on se demande comment, en présence des chefs d'œuvre de l'école romaine, Spranger a pu acquérir à Rome une réputation suffisante pour captiver la faveur dont il a joui à la Cour pontificale.

375 — La visitation.

Albert Durer? B. H. 0, 89. L. 0, 36.

Sainte Elisabeth vient au-devant de la Vierge qui lui pose la main sur le ventre, pour sentir les tressaillements de saint Jean-Baptiste. Au loin, sur une hauteur, un château gothique.

376 — Un homme en prière.

Albert Durer? B. H. 0, 89. L. 0, 36.

Un homme d'un âge mûr, vu de profil, est agenouillé, les mains jointes devant la poitrine dans l'attitude de la prière. Fond de paysage.

Il fait pendant au précédent, et les draperies y sont traitées de la même manière; mais la couleur en est plus terne et comme passée.

Ces deux tableaux, précieux par la rareté, plutôt que par l'exécution, ont été gravés dans l'ouvrage de M. le marquis d'Azeglio.

377 — Portrait de martin luther.

Holbein. B. H. 0, 69. L. 0, 49. Fig. à mi-corps; gr. nat.

Il est vu de face, une toque noire sur la tête et vêtu d'une robe noire doublée de fourrure; il a les mains devant lui, l'une sur l'autre, et tient un papier de la main gauche. On lit en haut cette inscription *A* 1542. *æt. suæ* 49.

La date indique assez que c'est une œuvre de la belle époque d'Holbein; néanmoins, elle est loin de valoir le portrait de Calvin n° 273. On y remarque un peu de sécheresse et de dureté, abstraction faite de ce qu'il y a de repoussant dans le caractère de la figure. Si c'est bien là une reproduction fidèle des traits de Luther, il faut avouer que le grand réformateur n'avait pas, à beaucoup près, un air évangélique.

378 — Portrait de Catherine Bore, femme de Luther.

Holbein. B. H. 0, 63. L. 0, 49. Fig. à mi-corps; gr. nat.

Elle est vue presque de face, portant une sorte de bonnet de religieuse blanc, et tenant un chapelet dans ses mains. On lit en haut cette inscription *A* 1542. *æt. suæ* 54.

Peu agréable comme type et comme exécution. Cette femme qui, dans sa jeunesse, était, dit-on, si belle, et qui, après avoir passé la trentaine, a encore fait tourner la tête à Luther, ne présente plus aucun reste de beauté; et le peintre semble avoir voulu renchérir sur les effets de l'âge, en usant de son pinceau le moins souple et le moins harmonieux. A mon avis, ce portrait est inférieur à celui de Luther dont il fait pendant.

379 — Portrait en pied d'un roi.

D'après *Van-Dyck.* T. H. 1, 97. L. 1, 00.

380 — Portrait d'une princesse caressant un lion.

D'après *Van-Dyck.* T. H. 2, 00. L. 1, 07.

381 — La charité romaine.

Van-Dyck. T. H. 1, 58. L. 1, 21. Grand. nat.

Une jeune femme, assise et le sein découvert, tient sur ses genoux un enfant, presque couché, auquel

deux autres enfants semblent vouloir faire des caresses: derrière elle, un quatrième enfant semble lui parler.

L'enfant couché est évidemment la principale étude du tableau; il est traité avec une perfection remarquable: la figure est pleine d'expression et d'innocente tendresse: la draperie en soie bleu qui enveloppe le corps de la mère, le linge blanc sur lequel un enfant est couché sont des parties où le maître a fait preuve d'une grande supériorité d'art: le reste n'a rien qui séduise.

382 — Saint philippe de néri en prière.

Miel. T. H. 0, 74. L. 0, 57.

Le saint est à genoux devant un autel; un ange lui montre un tableau de la Vierge qui s'y trouve exposé.

Ce petit tableau, fait, sans doute, pour quelque oratoire, n'a pas poussé au noir comme la plupart des ouvrages de ce maître: la composition en est jolie, et bien plus italienne que flamande.

383 — La résurrection de lazare.

Jordaens. T. H. 1, 77. L. 0, 57. Grand. nat.

Jésus-Christ, debout, vient de ressusciter Lazare qui sort nu du linceul qui l'enveloppait: un vieillard et Marthe agenouillée aux pieds du Sauveur aident à enlever le linceul: huit personnages dont on ne voit guère que les têtes paraissent sur le second plan.

Dans cette belle et imposante page, Jordaens s'est placé presque à la hauteur de Rubens: la sœur de Lazare agenouillée sur le premier plan est tout-à-fait digne du pinceau de ce maître; le type de figure de Marie est Guidesque: l'anatomie et la pose de Lazare qui se relève en s'appuyant, d'une main, sur une roche, de l'autre, sur l'épaule de saint Jean, sont admirablement

étudiées. Par contre, les figures des vieillards sont communes: le manteau rouge du Christ laisse à désirer: le pied gauche est mauvais; mais ces inégalités, assez fréquentes chez le premiers maîtres flamands, affectent peu le mérite général de l'œuvre.

384 — Saint jean-baptiste dans le désert.

Nicolas Mignard. T. H. 0, 77. L. 0, 55.

Le saint est dans le désert ayant un agneau à ses côtés. Charmant petit tableau plein de grâce et de suavité, un peu efféminé, peut-être, eu égard au sujet, car, le saint ressemble plutôt à une jeune fille qu'à un prophète austère. Le pied droit a une largeur de métatarse disproportionnée: l'agneau est un peu raide; mais en somme c'est un tableau qui plaît.

385 — L'étude d'un avocat.

Téniers le Vieux. T. H. 1, 36. L. 1, 15. Fig. à mi-corps; grandeur naturelle.

A gauche, un avocat est occupé à lire un acte devant une table sur laquelle sont entassés des papiers nombreux: à droite, deux paysans apportent une somme d'argent, et une paysanne tient un cochon de lait: des sacs contenant des papiers judiciaires sont accrochés à la muraille.

Le type de chaque personnage est assez bien saisi: les deux figures de paysans sont touchées avec assez de vigueur et d'esprit; le reste a peu de mérite.

386 — Portrait d'un bourgmestre.

Nicolas Maas. T. H. 1, 02. L. 0, 77.

Il est vu presque de face, drapé dans un manteau à

l'espagnole garni d'une rangée de boutons; il porte un chapeau à larges bords et une collerette rabattue garnie de guipûre festonnée.

Ce portrait, un des plus beaux de la Galerie, a été le sujet de nombreuses controverses: on l'attribué, tour à tour, à Rubens, à Rembrandt et à Nicolas Maas. La première de ces suppositions ne mérite pas examen; la seconde est plus serieuse, car je me souviens avoir vu, à Paris, un portrait identique à celui-ci, que la plupart des connaisseurs regardaient comme un incontestable Rembrandt et qui fut adjugé en vente publique pour la somme de 18,000 francs; il me semble, néanmoins, que si c'était une œuvre de ce maître, les reflets de la lumière diffuse seraient plus prononcés sous les bords du chapeau, et que la touche se ferait remarquer par quelque coups de vigueur, tels qu'on les observe dans la *Leçon d'anatomie* et dans l'admirable *Ronde de nuit* que j'ai étudiée à Amsterdam en souvenir de ce tableau. M. d'Azeglio se range pour l'attribution de Nicolas Maas, et je crois qu'il est dans le vrai.

387 — SAINTE MARGUERITE FOULANT AUX PIEDS LE DRAGON.

Nicolas Poussin. T. H. 1, 20. L. 1, 45.

La sainte, debout et vue de profil, lève les yeux au ciel d'où descendent deux petits anges qui lui apportent la palme et la couronne de martyre; à ses pieds est un dragon, la gueule béante et enlacé par un gros serpent; fond de paysage.

Dans la plupart de ses tableaux, le Poussin faisait les figures au quart de la grandeur naturelle, ou même plus petites; il en a rarement fait de grandes comme nature, ou de plus grandes, comme dans celui-ci. C'est donc déja, sous ce rapport, un ouvrage rare; mais il l'est bien davantage par la mâle vigueur du dessin qui, tout en prèsentant un caractère d'originalité propre, est

une incontestable inspiration de l'antique le plus pur. M. d'Azeglio croit que la figure et les mains de la sainte sont imitées de la Niobé ; mais que les anges sont copiés sur nature; et il est de fait que la sainte martyre est, de beaucoup, la plus belle partie de cette grande page: j'admire, surtout, les draperies qui sont d'une simplicité et d'un grandiose tout grecs. Le ton général de la couleur est un peu terne; la toile est même peu couverte; évidemment, le maître n'à pas visé à l'effet de ce côté-la. Il y a, néanmoins, de l'harmonie, et les tons sombres du fond sont parfaitement combinés avec ceux des figures, de façon à ce que celles-ci ressortent bien. En résumé c'est une œuvre puissante qui excitera toujours l'admiration des connaisseurs, bien qu'elle paraisse un peu froide de coloris.

388 — Portrait d'homme.

Rubens. B. H. 1, 01. L. 0, 79. Buste, gr. nat.

Un homme âgé, vu presque de face, avec barbe courte et cheveux blancs, porte sur l'habit noir une collerette droite et simple.

Quelle vigueur ! quel naturel ! Cet homme vous parle: on sent la raideur de sa barbe et de ses moustaches. Il est fâcheux que la tête n'occupe pas le milieu du tableau.

389 — Portrait d'un bourgmestre.

Rembrandt. B. H. 0, 60. L. 0, 44. Fig. à mi-corps.

Un vieillard décrépit, à longue barbe blanche, et ayant un bonnet noir sur la tête, est vu presque de profil, assis dans un fauteuil à dossier droit; il est enveloppé dans un manteau en velours noir fixé sur la poitrine au moyen d'une agrafe en or, et a ses mains devant lui appuyées sur un bâton.

Qui a jamais peint la décrépitude de l'homme avec autant de vérité, de puissance, et, j'ose presque dire, de charme! Le crâne n'est plus recouvert que d'une peau mince et ridée sous laquelle font saillie les veines engorgées et bleuâtres où le sang a de la peine à circuler: les tempes sont déprimées; les yeux se perdent dans leur orbite caverneuse; l'absence des dents a fait rentrer la bouche: en un mot, il n'y a plus là qu'un reste de figure humaine; et, cependant, dès qu'on s'arrête devant cette prodigieuse peinture, on s'écrie avec admiration: oh! que c'est beau! et, en effet, c'est un chef-d'œuvre du maître, où toutes ses qualités se trouvent réunies à leur plus haut degré de perfection. La seule chose à regretter c'est que cette figure ne soit pas de grandeur naturelle, car, exécutée dans ces proportions, elle eût produit un effet plus étourdissant encore que celle du Rabbin n° 266.

390 — Intérieur d'un salon.

Fr. Franck. B. H. 0, 59. L. 0, 91.

Dans un salon richement meublé, des dames et des gentilshommes causent par petits groupes, tandis qu'un couple danse au milieu d'eux. A droite, une magnifique étagère en bois sculpté; plus loin, une table longue et large couverte d'un tapis de Turquie: peu de chaises; les murs sont tapissés de cuir gaufré et doré sur lequel se détachent quelques tableaux placés très-haut.

Cette page est curieuse en ce qu'elle nous introduit dans la bonne société du XVIe siècle, et nous fait voir quel était, à cette époque, l'arrangement de la pièce de réception chez les riches. La peinture en est, d'ailleurs, belle, et la couleur plus harmonieuse qu'on a coutume de la trouver chez les Franck.

391 — Louis XIV et sa famille.

Nicolas Mignard. C. H. 0, 53. L. 0, 41.

Le roi, sa femme et ses enfants, les uns debout, les autres assis, sont groupés sous un berceau de verdure devant un portique de jardin.

Petit tableau soigné, très-joli de couleur, mais tenant déjà du goût maniéré de la Régence.

392 — Musiciens dans une taverne.

D. Téniers. B. H. 0, 37. L. 0, 60.

A gauche, un musicien, assis sur un demi-tonneau renversé, chante en s'accompagnant du violon; un autre, assis sur un banc joue de la guitare et semble aussi fredonner: derrière eux, un homme est debout, le doigt appuyé sur un côté du nez, comme s'il voulait se moucher en soufflant par l'autre narine. A droite, par terre, des livres de musique, un violon, un violoncelle et une cornemuse. Au fond de la taverne, six hommes et une femme, assis ou debout autour d'une table, boivent, lisent ou causent.

Les trois figures du premier plan, sont vraiment étonnantes d'esprit et de verve comique; ce manant qui vous regarde, en se mouchant du doigt est une rareté impayable qu'on chercherait en vain ailleurs que chez Téniers. Le faire de ce tableau est en tout semblable à celui des *Joueurs de cartes*: sur le premier plan, la touche est large et ferme, la couleur vive et harmonieuse, mais dans les fonds il y a quelque peu de négligence et de monotonie.

393 — La cène.

Valentin d'après *le Véronèse.* B. H. 0, 46. L. 0, 85.

C'est une copie d'après Paul Véronèse qui prouve combien la couleur claire et argentine du maître de Venise était antipathique au pinceau de Valentin.

394 — Louis xv et sa famille.

F. Boucher. T. H. 0. 54. L. 0, 42.

Le roi, sa femme et ses enfants, les uns debout, les autres assis, sont groupés devant un fond allégorique, et portent de riches costumes, partie anciens, partie modernes.

Évidemment, ce tableau a été peint pour faire pendant à celui de Mignard qui représente Louis xiv et sa famille sous un berceau de verdure. N. 391.

395 — Une musicienne.

D. Téniers. B. H. 0, 30. L. 0, 42.

Une femme, assise devant une table, pince de la guitare: à ses côtés, un enfant fait des bulles de savon: par terre, sont jetés, pêle-mêle, des livres de musique, des cartes, un masque, une guitare, un violoncelle, et différents autres objets d'art ou d'usage.

Je ne connais aucun Téniers d'une couleur plus délicieuse et d'une fraîcheur plus parfaite que celui-ci; on le dirait achevé de la veille, tant il est clair et pur dans ses moindres détails; il est peint par touches plus vigoureuses que les tableaux précédents, mais d'une manière plus agréable: le ton général rappelle le *Saint Pierre reniant Jésus-Christ* que possède le Louvre.

396 — Moutons au paturage auprès de ruines.

Berghem. T. H. 0, 53. L. 0, 71.

397 — Paysage.

Paul Bril. B. H. 0, 49. L. 0, 65.

398 — Vaches et moutons au pàturage.

Berghem. T. H. 0, 54. L. 0, 75.

399 — DES VACHES A LA PRAIRIE.

P. Potter B. H. 0,53. L. 0,67.

Sur le premier plan, à droite, trois vaches debout et une autre couchée sont auprés d'un vieux chêne aux branches peu garnies de feuilles. Une vaste prairie, où on aperçoit à peine des bestiaux en paturage, s'étend au lôin, et se trouve bornée à l'horizon par un groupe de chaumières et une ligne de verdure. Signé *Paulus Potter* 1649.

Une étiquette collée derrière le tableau porte ces mots: *Envoi de Turin*, qui rappellent le voyage que ce chef-d'œuvre fit à Paris, en compagnie de tant d'autres, par ordre de Bonaparte: et, certes, cette distinction était bien méritée, car il est impossible de rien voir de plus beau dans son genre. Le dessin des animaux est irréprochable: la touche est, à la fois, suave et vigoureuse; les empâtements sont ménagés de façon à donner à certaines parties du poil une saillie qui fait illusion: la vache couchée qui se présente de profil, un peu en raccourci, est la plus belle partie de l'œuvre. J'aime moins la vache blanche tachée de cannelle qui est auprès de l'arbre; l'emmanchure de la tête a quelque chose de forcé qui n'est pas naturel; mais, en revanche, le pelage est traité avec une supériorité sans égale.

On dit que Charles-Albert avait une affection particulière pour ce rare tableau, et qu'il refusa obstinément de l'échanger contre un beau Raphaël que lui proposait le gran-duc de Toscane.

400 — CHOC DE CAVALERIE.

Wouwerman. B. H. 0,53. L. 0,76.

Une vingtaine de cavaliers se battent à outrance sur le bord d'une petite rivière coulant à gauche, où des blessés et des fuyards disparaissent en partie: au loin,

des chariots et un peu de paysage se montrent dans les éclaircies de la fumée épaisse qui enveloppe les combattants.

Comme les autres Wouwerman de la Galerie, celui-ci est admirable de finesse et de conservation; mais il n'a pas, à beaucoup près, l' unité de composition par laquelle se distingue le n° 275.

401 — Portrait d'un rabbin.

Rembrandt. T. H. 0, 75. L. 0, 62.

Il est vu de face, coiffé d'un turban et vêtu d'une chape noire agrafée sur la poitrine.

Ce tableau flatte peut-être moins que les autres Rembrandt de la Galerie, par la raison que les ombres y prédominent; cependant, il est d'une touche très-soignée et il gagnerait à être vu de près.

402 — La vierge et l'enfant-jésus.

Lucas de Leyde. B. H. 0, 31. L. 0, 25.

Dans une chambre à coucher où se trouvent un lit et divers objets d'usage domestique, la Vierge est assise tenant l'Enfant-Jésus sur ses genoux.

403 — Pêcheurs sur les dunes de la hollande.

Van Der Poel. B. H. 0, 27. L. 0, 33.

404 — La force vaincue par l'amour.

Gagnereaux. T. H. 0, 59. L. 0, 51.

Sur le premier plan, de petits amours jouent avec un énorme lion paisiblement couché: sur le deuxième plan, trois autres amours jouent avec une lionne: au fond, un paysage montueux.

Dans la liste autographe que Gagnereaux a laissée de ses tableaux, celui-ci peut se rapporter à deux articles différents, savoir aux n° 40 et 43, datés de 1794, et ayant pour titre *Des Amours qui jouent avec un lion.* Au n° 26 on trouve mentionné *l'Amour qui dompte la Force*; c'était, sous des noms différents, le même sujet de prédilection pour le peintre. Les dimensions données sont de 1 pied et demi sur 1 pied 3 pouces.

Rien de plus fini, de plus soigné, que les figures et les détails du premier plan : dans le lointain, au contraire, tout est vaporeux, fondu, flou à un très-haut degré. La couleur en est suave, harmonieuse et digne d'un bon peintre; mais les proportions ne sont pas observées dans le dessin. La tête du lion est grosse comme six ou sept amours; c'est peut-être là le motif pour lequel on trouve dans le tableau quelque chose qui choque et dont on ne se rend pas bien compte de prime-abord.

405 — La sainte-famille.

Henri Van Balen et *Jean Breughel*. C. H. 0, 32. L. 0, 22.

La Sainte-Vierge entourée de petits anges est assise devant un buisson de roses, et tient l'Enfant-Jésus auprès duquel on remarque saint Jean-Baptiste.

Fort joli de dessin et de couleur, très-fini, trop, peut-être, et imitant la peinture sur porcelaine.

406 — Le cerf a l'eau.

Fr. Sneyders. T. H. 1, 19. L. 1, 79.

Un cerf s'est jeté à l'eau et y est attaqué par une meute de chiens.

Peinture large et vigoureuse, ayant toutes les bonnes qualités du maître.

407 — Portrait du roi lothaire.

D'après *Holbein*. T. H. 0, 63. L. 0, 50.

408 — Paysage avec des animaux.

Roland Savery. B. H. 0, 58. L. 0, 91.

Autour d'une grotte surmontée de bosquets, sont groupés, dans différentes attitudes, des lions, des tigres, des léopards, des cerfs, des condors, des aigles, des perroquets, des cygnes, et une quantité de petits oiseaux. Sur le sol, sont répandus çà-et-là des ossements et des crânes d'animaux de différentes espèces.

409 — Troupes au passage d'un gué.

Nicolas Van Eyck. T. H. 1, 20. L. 1, 69.

Une quantité innombrable de chevaux, de chariots, de cavaliers et de piétons s'avancent vers un pont de bois jeté sur un cours d'eau guéable, où plusieurs chevaux se désaltèrent. Au loin, un paysage avec des villes flamandes surmontées de flèches.

Ce tableau offre beaucoup de rapports avec ceux de Pierre Van Bloemen qui peignait à Anvers à la même époque: le dessin a du mouvement, de la variété et du naturel; mais la couleur générale est d'un ton vert-foncé peu agréable.

XIV.e SALLE.

410 — Bataille de zenta,	livrée en	**1697**.
411 — Bataille de chiari,	»	**1701**.
412 — Bataille de belgrade,	»	**1717**.
413 — Bataille de luzzara,	»	**1702**.
414 — Bataille de rochstedt,	»	**1704**.
415 — Bataille de cassano,	»	»

416 — Bataille de turin, livrée en 1706.
417 — Bataille d'oudenarde, » 1708.
418 — Bataille de malplaquet, » 1709.
419 — Bataille de peterwaradin, » 1716.

Huchtenbourg. T. H. 1, 16. L. 1, 53.

Ces dix tableaux étant identiques de manière et de dimensions, nous les réunissons dans une seule note.

La gloire militaire du Prince Eugène est écrite dans cette brillante collection avec un talent supérieur et une égalité parfaite d'exécution. Le ton général en est fort agréable: les lontains sont assez fondus, quoique le bleu y domine un peu trop: les chevaux sont étudiés d'après Wouwerman; la mêlée est très-vive: les armées sont rangées stratégiquement dans leurs véritables positions respectives: les assauts, les stratagèmes, les déroutes, tout est pris sur le fait, et rendu avec un rare bonheur. Peut-être n'y a-t-il pas assez de fumée dans le combat; mais le peintre l'a, sans doute, fait à dessein, afin qu'on aperçoive mieux les armées dans tous leurs détails, et qu'on se rende parfaitement compte de la manière dont chaque bataille a été gagnée ou perdue. On assure que le prince Eugène emmenait Huchtenbourg avec lui sur le champ de bataille, et qu'il lui fournissait, ensuite, les plans et les données stratégiques nécessaires pour que chaque tableau fût d'une exactitude irréprochable.

420 — Jean Sobieski délivrant vienne de l'invasion des turcs.

Le Bourguignon. T. H. 1. 02. L. 2, 04.

421 — Siège du chateau de milan.

G. della Pegna T. H. 1, 15. L. 1, 53.

422 — Bataille de guastalla.

G. della Pegna. T. H. 1, 15. L. 1, 53.

423 — La siège de turin.
G. della Pegna. T. H. 2, 20. L. 2, 36.

424 — Bataille de tortone.
G. della Pegna. T. H. 1, 15. L. 1, 53.

425 — Bataille de trèves, livrée par le prince Thomas de Savoie-Carignan.
426 — Bataille de bréda. id.
427 — Bataille de picardie. id.
428 Bataille de chivasso. id.
Van der Meulen. T. H. 1, 95. L. 2, 74.

Van der Meulen n'a pu représenter ces batailles que d'imagination ou d'après des notes qu'on lui a fournies. car elles ont été livrées, les unes avant sa naissance, les autres avant qu'il sût peindre.

Elles sont, en général, d'un aspect moins agréable que celles de Huctenbourg qui les avoisinent, parce qu'elles ont moins de ciel, et qu'elles représentent, en projection, des plaines immenses, d'un vert fade, sillonnées par de nombreux canaux qui leur donnent l'apparence de cartes géographiques.

429 — Bataille de mondovi.
Leonardo Marini. T. H. 1, 95. L. 2, 74.

XV.e SALLE.

430 — Procession de la fête-dieu a' bruxelles.
A. Falaërt, B. H. 0, 55. L. 0, 97.

Une procession formée par un nombre considérable de personnes serpente en deux rangs sur la grande place de Bruxelles, dont les maisons, à pignons élé-

gants, sont tendues de tapisseries ou ornées de branches vertes: le clergé et le Saint-Sacrement viennent à la fin de la procession, et la foule s'agenouille à leur passage.

On voit peu de tableaux, même parmi les Flamands, d'une exécution aussi remarquable. Tout y est soigné, fini avec une patience extrême, sans qu'il y ait ni dureté, ni sécheresse. Presque chaque figure est un tableau en petit, tant le maître a mis de la variété dans le dessin de ces milliers de personnages: seulement, il est curieux de remarquer que sur le premier plan presque tous les gens de la procession regardent le spectateur. Si ce tableau rare était placé dans la Galerie à une moins grande élévation, on passerait volontiers une demi-heure à en examiner les curieux détails, car, non-seulement ils offrent l'attrait d'une exécution ferme et spirituelle, mais ils rappellent une foule de particularités de mœurs, de costumes et de manières d'être que trois siècles ont fait oublier.

431 — PORTRAIT DE PÉTRARQUE.

Holbein? B. H. 0, 33. L. 0, 23. Fig. en buste; pet. nat.

Le poète est vu de trois-quarts, la tête ceinte d'une couronne de laurier.

Evidemment, le peintre a fait ce portrait d'après un buste en plâtre, ou en marbre, dont il reproduit toute la dureté et la froideur: la couleur est également terne et ne rappelle rien de vivant. Est-ce bien une œuvre authentique d'Holbein?

432 — FÊTE DE VILLAGE.

Jean Breughel. C. H. 0, 22. L. 0, 34.

Sur le premier plan, des villageois en grand nombre sont assemblés sous de grands arbres auprès desquels est une église gothique: la foule se prolonge à perte de vue devant le village situé à droite sur un quai baigné par la mer.

Tableau délicieux, plein d'esprit et de mouvement où le maître a trouvé moyen, sans cesser d'être naturel et gracieux, de varier les poses et les costumes d'innombrables figures: quelques chevaux fort élégants contribuent aussi à rompre la monotonie de la foule. Les couleurs, quoique vives, sont assez harmonieuses; la touche est ferme et ne présente pas trop de sécheresse: peu de tableaux de Breughel me semblent aussi agréables que celui-ci.

433 — La descente de croix.

Albert Durer. B. H. 0. 41. L. 0, 21. Forme cintrée.

Le corps du Christ est sur le point d'être posé à terre par Nicodème et Joseph d'Arimathée qui le soutiennent avec un linceul: tout auprès, la Sainte-Vierge, saint Jean et la Madeleine: sur le 2e plan, trois saintes femmes dans une attitude de douleur. Les corps des deux larrons sont encore attachés à leur croix.

Voici une œuvre signée de son auteur à chaque coup de pinceau, et qui, tout en n'étant pas de sa plus belle époque, ne laisse pas d'avoir de grandes qualités. Les figures sont exécutées finement, et avec une certaine vigueur; les draperies sont fort bien pliées, et si elles pèchent par quelque chose, c'est par un excès de mouvement: le Christ a bien un peu de raideur que n'excuse même pas la rigidité de la mort; mais les imperfections du dessin sont rachetées par la vivacité de la couleur qui est très-remarquable, et on peut dire qu'en somme c'est un joli échantillon du maître.

434 — Portrait de femme.

Van Muscher. B. H. 0, 30. L. 0, 21. Fig. à mi-corps.

Une femme âgée, vue de face et vêtue de noir, est assise, les mains appuyées sur les bras du fauteuil.

Il y a, dans la figure, un modelé, un fini qui rappelle avantageusement les Terburgs de même dimensions : les rugosités de la peau, le granuleux des paupières, la saillie des veines, tous ces effets de la vieillesse sont rendus avec une ampleur et une vérité peu ordinaires. Il n'y a pas, a beaucoup près, le même talent dans les draperies noires et dans la fourrure.

435 — VUE DE NAPLES, prise du port, et à petite distance.

Van Vitel. T. H. 0. 56. L. 1, 18.

Ce tableau est un des meilleurs du maître : la perspective des édifices est assez correcte ; le mouvement de tous ces ouvriers, occupés aux travaux du port, donne quelque peu d'animation à ces amas de maisons roussâstres, bien dures, bien sèches, qui ont pour fond un ciel de turquoise. Les eaux sont assez transparentes, et indiquent un imitateur de Canaletto ; maìs qu'il y a loin du Môle de Naples au Grand canal de Venise !

436 — LE PASSAGE DE LA MER ROUGE.

J. Breughel. C. H. 0, 12. L. 0, 29.

Les Hébreux sont à gauche sur un rivage élevé, les uns debout et levant les mains au ciel, les autres assis et d'autres à cheval. Les Egyptiens, rangés à gauche sur une longue ligne qui a en tête de nombreux chevaux, disparaissent au loin dans la mer qui les engouffre.

437 — LATONE CHANGEANT EN GRENOUILLES LES VILLAGEOIS QUI L'INSULTENT.

Schalken. B. H. 0, 37. L. 0, 53.

Latone debout au pied d'un arbre tient la petite Diane dans ses bras, tandis que le petit Apollon est couché

par terre: cinq paysans lui font différents gestes de moquerie; la magicienne les menace du doigt de les faire devenir semblables aux grenouilles qu'on aperçoit auprès d'eux: fond de paysage.

Cette œuvre précieuse est d'un fini délicieux; les détails du premier plan sont exécutés à la manière de Gérard Dow et avec presque autant d'habileté. Quel charme de couleur, par exemple, dans le costume de Latone! Mais le sujet est traité d'une manière triviale, pour ne pas dire inconvenante, dans certaines parties; cela nuit un peu à l'effet que produisent la finesse de la touche et la suavité harmonieuse du coloris.

438 — Apothéose de Henri IV, régence de Marie de Médicis.

Rubens. B. H. 0, 47. L. 0, 64.

A gauche, Henri IV, enlevé par le temps armé d'une faux, est reçu dans l'Olympe par Jupiter. A droite, la reine, vêtue de deuil, est assise sur un trône, ayant à ses côtés Minerve et d'autres personnages allégoriques. Au devant du trône, la France et un groupe de seigneurs viennent, en s'agenouillant, rendre hommage à la veuve: un ange lui apporte un globe, un autre admire l'apothéose de Henri: dans le coin, la discorde s'arrache les cheveux, et des vaincus garrottés sont couchés par terre.

Cette esquisse est extrêmement curieuse, en ce qu'elle retrace la première pensée du grand tableau que Rubens fit pour la galerie du Luxembourg, et qui est maintenant exposé au Louvre sous le n° 444. Les changements apportés, depuis, à ce premier projet, sont évidemment en mieux; le nombre des personnages est moindre, ce qui donne beaucoup plus d'air à la composition, et les poses sont, en général, plus gracieuses.

Ici, les figures sont dessinées à grands traits; les couleurs, sont seulement indiquées, mais les parties lumineuses sont touchées par coups de vigueur du ton qu'elles devaient avoir dans le grand tableau.

439 — Portrait de jeune homme.

Holbein. B. H. 0, 34. L. 0, 24. Figure en buste: grandeur naturelle.

Le type n'est pas beau, et le ton vert du costume fait un contraste assez désagréable avec le teint jaune et maladif du personnage qu'on est porté à croire trèsmalade; mais la figure est bien modelée, et la touche est beaucoup plus fondue que dans les portraits de Luther et de Catherine Bore.

440 — Moutons paissant auprès de ruines.

N. Berghem T. H. 0, 55. L. 0, 70.

441 et **442** — Ruines du colisée à rome.

Van Vitel. T. H. 0, 54. L. 1, 18.

Deux vues prises de points différents, l'une à l'intérieur, l'autre à l'exterieur du Colisée. Elles sont moins pittoresques, peut-être, que la vue génerale de ce reste imposant de l'antiquité romaine, mais par cela même, elles sont moins vulgarisées, et plus attrayantes pour le peintre qui ne veut pas marcher servilement sur les traces de ses devanciers. Le ton de ces deux toiles est assez beau, mais les lignes sont trop accusées, les lointains trop finis.

Elles sont signées *Gasp. Van Witel*, 1711, ce qui les rend précieuses pour l'histoire de l'art, car elles font connaître l'auteur, à l'epoque où il a joui de sa plus grande célébrité.

443 — Chasse à l'ours.

Jordaens. C. H. 0, 70. L. 0, 86.

444 — Actéon changé en cerf.

Jordaens. C. H. 0, 55. L. 0, 70.

445 — La nativité de Jésus-Christ.

Alb. Durer. B. H. 0, 55. L. 0, 38.

A droite, la Vierge est à genoux, les mains jointes; devant l'Enfant-Jésus couché dans une auge en marbre: saint Joseph est en face. Au loin, dans le ciel, un ange va annoncer la naissance du Sauveur à deux bergers.

Cette œuvre est très-remarquable en ce que le caractère des têtes et le coloris se ressentent évidemment du séjour qu'Albert Durer fit à Venise, vers l'année 1505. La figure de la Vierge a déjà une expression plus noble et plus italienne que dans les ouvrages antérieurs au voyage d'Italie: le saint Joseph est d'un style imité du Titien: mais ce qu'il y a de plus remarquable ce sont les draperies, que le maître a pliées avec un art merveilleux et traitées habilement par demi-teintes bien fondues, sans y introduire les cassures, les angles droits et les cornets qui caractérisent les œuvres de sa première manière. Quoique d'une facture moins originale, ce tableau est, à mon avis, d'un mérite supérieur au nº 433.

446 — La mort de la sainte vierge.

Lucas Dammez. B. Cintré - H. 0, 47. L. 0, 29.

La Vierge mourante est étendue sur un lit, tenant en main un cierge allumé. A ses côtés, un prêtre lit des prières et tient un goupillon en crin. Autour du lit, une dixaine d'apôtres ou de disciples sont agenouillés, ou assis, ou debout, en proie à la douleur.

Œuvre remarquable par ses qualités et ses défauts. Il y a, dans le dessin, de la raideur et de la gaucherie; mais les figures sont très-nobles et finement touchées; l'une d'elles est faite d'après le Christ de la Cène de Léonard. Les draperies sont bien traitées: la couleur est agréable: néanmoins, quoique le tableau plaise, on s'aperçoit au premier coup-d'œil qu'on a affaires à un peintre d'un ordre secondaire.

447 — Moutons au paturage.

Berghem. T. H. 0, 55. L. 0, 70.

448 — Un atelier de sculpture.

Jean Miel. T. H. 0, 75. L. 0, 68.

449 — Un borgne joueur de vielle.

D. Téniers B. H. 0, 18. L. 0, 15. Signé.

Un vieillard, vu de face, tenant en lesse un petit chien assis auprès de lui, est debout jouant de la vielle: son chapeau, ses haillons indiquent une extrême misère, et, par surcroît de malheur, il a perdu l'œil droit: dans le fond, un paysage et des chaumières flàmandes.

On raconte que Téniers n'ayant pas de quoi payer sa carte à une auberge du village d'Oyssel où il avait passé quelques jours, fit, en une heure ou deux, ce petit chef-d'œuvre, en prenant pour modèle un mendiant borgne qui jouait de la vielle dans le cabaret, et qu'il le vendit de suite à un voyageur anglais, lord Falton, qui se trouvait fortuitement de passage. Le lord faisait un si grand cas de son acquisition, qu'il ne s'en séparait jamais, même dans ses voyages; mais précisément à cause de cela il le perdit un jour dans une rencontre de voleurs qui le dévalisèrent de tout. Depuis-lors, on ignorait ce qu'était devenu le Borgne de Téniers, lorsque, en 1804, le colonel Dickson le retrouva en Perse avec d'autres tableaux du même peintre!

Si cette histoire était vraie, le Borgne serait une œuvre de la jeunesse de Téniers, car, à partir de l'époque où l'archiduc Léopold prit l'artiste sous sa protection, celui-ci ne se trouva plus dans le cas de ne pas pouvoir payer quelques jours de dépense à l'auberge. Quoi qu'il en soit, voici ce qu'on remarque derrière le panneau. Il y a, d'abord, écrit à l'encre. D. Téniers: puis, sur un papier collé au bois: A..... *Gennaro* 1734 *fu da me Giuseppe Mozzoni N° di Ven° improntato il pre-*

sente mio sigillo notariale et altro mio sigillo particolare, et ensuite, *n°* 84. A côté de cette attestation légale, il y a, en effet, l'empreinte d'un fleuron idéal, et quelques restes d'un cachet en cire d'Espagne effacé. Maintenant, quel est ce pays de *Ven°* où Mozzoni était *n°* *(notaio)* notaire, et où, par conséquent, le tableau a passé de mains? voilà ce que je ne saurais deviner.

La figure du vieillard est véritablement merveilleuse dans son genre; elle est faite avec rapidité, par touches vigoureuses et fermes qui pétillent d'esprit: le reste est peu fait; c'est à peine si la couche de couleur recouvre le bois, ce qui explique bien le reproche amical que Rubens faisait dans les commencements à son élève, de peindre des aquarelles à l'huile. Le ton général du tableau est d'un gris-perle qui plaît beaucoup.

Depuis la publication de la note ci-dessus dans ma 1re édition, j'ai retrouvé dans le musée de Rotterdam une reproduction de cette œuvre dans des dimensions identiques, mais avec quelques variantes dans le dessin. Ainsi, le Borgne a la tête nue et chauve, et le fond se compose d'une maison, d'une église et de deux petites figures. La touche et la couleur sont du reste les mêmes, et il est également signé.

450 — Nature morte et objets divers.

Van der Willyngen. C. H. 0, 26. L. 0, 33. Signé et daté de 1672.

Dans un salon artistement orné, aux murs duquel sont accrochés des tableaux et une glace de Venise, se trouve une table couverte d'un tapis de Turquie. Sur cette table sont posés des violons et des guitares, un livre de musique, une coupe élégante pleine de fruits, et une tête de mort. Un bouclier en argent ciselé est appuyé contre un des pieds de la table, un grand vase et un plateau sont auprès. Par terre, sont jetés pêle-mêle une grande quantité de fruits et de légumes autour desquels se meuvent des papillons, des insectes, des oiseaux et de petits porcs d'Inde.

Voici une composition qui résume tout le style du maître, tel qu' il est décrit par Descamps. Les mille détails qu' on y remarque sont finis avec un soin et une délicatesse rares: les ciselures, particulièrement, sont d'une beauté remarquable. Le fond est trop sombre: le peintre aura probablement voulu, par ce moyen, donner plus d'éclat aux nombreux objets qui se trouvent sur le premier plan; mais l'effet en est lourd et diminue un peu le charme du tableau.

451 — INTÉRIEUR D'ÉGLISE GOTHIQUE.

Peter-Neefs. T. H. 0, 47. L. 0, 63.

Au milieu, la nef principale s'étend fort loin, et est traversée au fond par un jubé qui la sépare du chœur. Un prêtre est en chaire prêchant devant un médiocre auditoire. Dans les deux nefs latérales sont deux petits autels. Un personnage accompagné de deux demoiselles est vu de face sur le premier plan, se dirigeant vers la sortie de l'église; quelques autres figures sont çà-et-là sur les côtés.

L'effet de lumière au fond de la grande nef, est tout ce qu'on peut voir de plus délicieux en ce genre; les détails de l'architecture sont charmants et ne présentent pas la moindre sécheresse. Les figures du premier plan sont assez spirituellement touchées: je serais tenté de croire qu'elles sont de François Franck.

452 — MARINE AVEC DES RUINES.

453 — MARINE AVEC PAYSAGE.

Jean Breughel. C. H. 0, 18. L. 0, 21.

Ces deux petits tableaux, ayant à peine deux décimètres carrés, sont destinés à faire pendant, et offrent une parfaite identité de style et d'exécution. L'un représente un théâtre antique en ruines sur le bord de la mer, l'autre, un rivage flamand, devant lequel sont amarrés des bateaux, et où circulent de nombreux personnages

qu'on verrait à peine. si ce n'était le rouge éclatant de leur costume. On trouve dans tous les deux ce fini minutieux qui permet de compter une à une les feuilles des arbres les plus éloignés, ainsi que les ondes qui frisent la surface des eaux. Du reste, ce sont de jolis petits ouvrages qui, malgré le ton vert-bleu des fonds, ne laissent pas d'être agréables.

454 — PAYSAGE.

Poelenburg. C. H. 0, 15. L. 0, 22.

455 — SAINT-JÉRÔME.

Inconnu. B. H. 0, 80. L. 0, 65.

456 — DES BACCHANTES.

Le Greghetto. T. H. 0, 48. L. 0, 64.

457 — JÉSUS CRUCIFIÉ.

D'après le *Poussin*. T. H. 0, 58. L. 0, 75.

458 — PAYSAGE.

Pazzero. B. H. 0, 24. L. 0, 25.

459 — LE SERPENT D'AIRAIN.

Rubens. B. H. 0, 62. L. 0, 92. Gravé par Bolswert.

Au milieu du camp des Hébreux envahi par les serpents, Moïse montre le serpent d'airain, dont la seule vue doit guérir ceux qui ont été mordus.

C'est l'étude d'un tableau que Rubens a fait en grand. Comme telle, ce petit tableau est assez fini. On y remarque les qualités et les défauts du maître. Quelques figures sont charmantes, d'autres sont communes; certaines parties sont touchées avec soin, d'autres sont lâchées avec négligence: le dessin laisse aussi à désirer; mais n'ayant en vue que le grand tableau, Rubens a pu n'attacher à cette esquisse qu'une faible importance, ce qui n'empêche pas que ce ne soit une fort jolie chose.

460 — PAYSAGE AVEC DES BAIGNEUSES.

Poelenburg. B. H. 0, 16. L. 0, 22.

A droite, sur le premier plan, cinq femmes se baignent dans les eaux d'une fontaine coulant au pied d'un tertre que couronne une touffe d'arbrisseaux : dans le fond, un paysage et des montagnes.

461 — JÉSUS-CHRIST RESSUSCITÉ.

Jordaens. B. H. 0, 52. L. 0, 65.

Jésus-Christ triomphant est assis sur sa tombe, foulant aux pieds la mort et le serpent: trois petits anges voltigent autour de lui.

En petit, c'est un joli échantillon du maître, car il est d'un genre noble, et, jusqu'à un certain point gracieux ; dans les draperies il y a des réminiscences du Titien plutôt que de Rubens.

462 — PORTRAIT D'HOMME.

Holbein. B. H. 0, 39. L. 0, 31.

CABINET DES ÉMAUX

La jolie collection de peintures en émail réunie dans cette salle, est l'œuvre de M. Constantin, de Genève, qui les a exécutées sur porcelaine avec un succès remarquable. Elles sont, pour la plupart, des copies de tableaux célèbres répandus dans les musées de l'Europe. C'est le roi Charles-Albert qui en a fait l'acquisition moyennant la somme de 125,000 francs.

Les hasards de la cuisson ne permettant pas de soumettre la peinture en émail aux mêmes critiques que la peinture à l'huile, nous nous bornerons à indiquer le sujet qui correspond à chaque numéro, sans nous arrêter non plus aux dimensions qui varient peu dans leur exiguité.

463 — Vénus.
D'après le *Titien.*

464 — Attaque et prise de trocadéro.

465 — Ecce homo.
D'après le *Cigoli.*

466 — La vierge au sac.
D'après *André del Sarte.*

467 — La madeleine dans le désert.

468 — Portrait de raphaël.
D'après *André del Sarte.*

469 — Portrait de la fornarine.
D'après *Raphaël.*

470 — Portrait d'annibal carrache.
D'après *André del Sarte.*

471 — La poésie.
D'après *Carlo Dolci.*

472 — La vierge à la chaise.
D'après *Raphaël.*

473 — La vision d'ézéchiel.

474 — Portrait de rubens.
D'après *Rubens*.

475 — La vierge et l'enfant-Jésus.
D'après le *Titien*.

476 — La vierge de casa-tempi.
D'après *Raphaël*.

477 — Saint jean-baptiste.
D'après *Raphaël*.

478 — Portrait du titien.
D'après le *Titien*.

479 — Portrait de Léon x.
D'après *Raphaël*.

480 — Portrait de m. constantin, auteur de ces émaux.

XVII.e SALLE.

482, **483**, **484**, **485**, **486**, **487**, **488**, **489**, **490**, **491**, **492**, **493**, **494** et **495**. — Paysages et vues diverses. *J. Griffier*. C. B. T.

On doit cette admirable collection de Griffiers, une des richesses de la Galerie de Turin, au prince Eugène de Savoie qui en fit l'acquisition en Hollande pendant

les guerres où il s'est rendu si célèbre. Ce serait trop long de décrire un à un tous ces tableaux dont plusieurs sont des chefs-d'œuvre: ils sont tous peints sur bois ou sur cuivre: les plus grands ont, environ, 0^{m},65 de largeur, sur 0^{m}, 48 de hauteur: l'état de conservation en est parfait.

Quant à l'exécution, que dire de ces lointains, de ces eaux, de ces montagnes qui vont se fondre dans l'azur ou le ton chaud du ciel: que dire de ces forêts de sapins qui rappellent les plus beaux sites de la Suisse ; de ces églises, de ces châteaux, de ces chaumières et de ces navires qui ôtent aux pays montagneux et aux rivières ce qu'ils auraient par eux-mêmes de sauvage et de mélancolique : que dire, enfin, de ces milliers de figures de toutes les classes, de tous les pays, de tous les costumes, et dans toutes les attitudes, qui répandent dans tout le paysage tant de vie et de mouvement !

Il y a dans ces 14 tableaux une infinité de beautés à admirer, et si, quelquefois, le soin extrême avec lequel le maître a fini certains détails entraîne un peu de sécheresse, on n'est pas moins forcé d'avouer, en regardant l'ensemble, que peu de paysagistes, parmi les Hollandais, ont produit des œuvres qui plaisent autant que celles de Griffier.

496 — Intérieur d'église gothique.

Peter Neefs. B. H. 0. 69. L. 0, 98.

La vue est prise sur le côté gauche de la nef du milieu, dans le prolongement des piliers qui la séparent de la nef latérale ; par conséquent, on voit ces deux nefs presque de face, et la troisième nef en fuite. On ne célèbre aucun office ; quelques personnes seulement sont éparses sur divers points. Les piliers sont ornés de statuettes surmontées de baldaquins à clochetons sculptés.

497 — PAYSAGE AVEC FIGURES.

Van Lyntz. T. H. 0, 47. L. 0, 73.

Un groupe de personnes traversent un pont, conduisant un taureau destiné au sacrifice.

498 — PRÉDICATION DE JÉSUS-CHRIST.

Jean Breughel. B. H. 0, 27. L. 0, 38.

Jésus-Christ accompagné de ses disciples est dans un bateau sur un lac, et de là il prêche au peuple assemblé sur le rivage à une petite distance.

499 — PAYSAGE MONTAGNEUX.

Jean Breughel. B. H. 0, 28. L. 0, 36.

Une rivière roule entre deux montagnes que recouvre sur divers points une luxuriante végétation.

Œuvre charmante de couleur, de transparence et de détails, qu'on prendrait volontiers pour un joli Griffier.

500 — APPARITION 'A SAINT HUBERT.

Jean Breughel. C. H. 0, 26. L. 0, 31.

Pendant que saint Hubert est à la chasse dans une forêt, un cerf s'arrête devant lui, et au milieu des cornes de la bête fauve apparaît une croix lumineuse.

501 — CHASSE AU CERF.

Jean Breughel. T. H. 0, 25. L. 0, 31.

Un cerf est traqué par des chasseurs et des chiens au milieu d'une forêt.

502 — Fête de village.

Jean Breughel. C. H. 0, 27. L. 0, 38.

C'est une variante du n° 432 dont il a tout le charme de composition et de coloris. Mais ici, le village devant lequel a lieu la fête est à gauche et la mer est à droite, tandis que c'est le contraire dans le n° 432. Si les dimensions étaient les mêmes, on pourrait croire qu'ils ont été composés exprès pour faire pendant.

503 — Paysage.

Jean Breughel. B. H. 0, 22. L. 0, 35.

Ce doit être une des premières œuvres de Breughel celle d'un véritable écolier. Les arbres sont comme des échalas d'où partent, en ligne droite, des branches munies de feuilles soigneusement pointillées et comptées une à une. Le lontain est un composé de roches pointues et de maisons vert-de-gris. Les figures rassemblent à des bons-hommes en carton.

Cette œuvre n'a donc aucune valeur, au point de vue de l'art, mais c'est une curiosité remarquable dans la biographie artistique de l'auteur, si tant est que l'attribution de Breughel ne soit pas erronée.

504 — Le passage de la mer rouge.

Jean Breughel. C. H. 0, 33. L. 0, 49.

Les Hébreux, en nombre considérable, sont groupés à droite sur un rivage montueux et couvert de végétation, tandis que les Egyptiens sont engouffrés à gauche dans les flots.

505 — Vue d'un canal.

Pierre Breughel. B. H. 0, 51. L. 0, 78.

Au milieu, une rivière, ou un large canal, s'étendant au loin dans l'intérieur des terres. Sur les deux rives, des moulins à vent et des villages dont on distingue les clochers effilés.

506 — Paysage avec figures et animaux.

Zacht Leeven. B. H. 0, 50. L. 0, 68.

Des bestiaux, des voitures, des cavaliers et des piétons suivent le long d'un chemin bordé d'arbres.

Je ne sais pourquoi on attribue à Zacht Leeven ce paysage qui est signé en toutes lettres: *Breughel* 1613, et qui présente, en effet, une foule de caractères propres à ce maître: les bestiaux seuls semblent s'éloigner un peu du style de Breughel, et on sait que Zacht Leeven les faisait fort bien. Quoi qu'il en soit, c'est un tableau charmant de composition et de couleur.

507 — La pêche a la mer.

Bout et Boudewyns. B. H. 0, 36. L. 0, 44.

508 — La pêche dans une rivière.

Jean Breughel. B. H. 0, 36, L. 0, 46.

509 — Une tempête a la mer.

Backuisen. B. H. 0, 25. L. 0, 32.

Sur le premier plan, un bateau monté par une dixaine de marins va chercher des épaves qui flottent sur les énormes vagues d'une mer courroucée: au loin, un navire, à sec de voiles, est ballotté par les flots.

Ce Backuisen ne ressemble à aucun de ceux que j'ai vus, ou possédés en assez grand nombre. Les flots sont fouettés de blanc, ou pointillés jusque dans les lointains, ce qui n'est pas habituel au maître: les figures sont plus finies que de coutume: le ciel a des coups de brosse croisés qu'on ne voit nulle part ailleurs.

510 — PAYSAGE AVEC FIGURES.

P. Bril. B. H. 0, 27. L. 0, 34.

Deux chariots traversent un pont jeté sur un torrent qui descend des montagnes.

511 — PAYSAGE.

P. Bril. C. H. 0, 26. L. 0, 39.

512 — PAYSAGE.

Jean Both. B. H. 0, 28. L. 0, 42.

513 — MARCHANDS DE POISSON SUR LE BORD DE LA MER.

Van der Poel. B. H. 0, 28. L. 0, 42.

Il est fort beau de composition, de dessin et de couleur. M. le marquis d'Azeglio l'a jugé digne d'occuper une place dans sa *Pinacothèque illustrée.*

514 — PAYSAGE.

Jacques Ruysdaël. B. H. 0, 41. L. 0, 52.

Un ruisseau coule le long d'un petit ravin sous un massif de chênes et de saules, dans un terrain monticuleux qui borne au 2e plan la vue du paysage.

Comme la plupart des Ruysdaël, il a un peu poussé au noir, mais il n'est pas moins remarquable par sa touche grasse et empâtée, ainsi que par son bel état de conservation.

515 — Une forêt.

Jean Breughel. B. H. 0, 55. L. 0, 85.

516 — Paysage.

Schellinks. T. H. 0, 42. L. 0, 68.

Un chemin accidenté conduit à un hameau ombragé par de grands arbres.

517, **518**, **519**, **520**, et **521** — Paysages.

Jean de Vries. B. H. 0, 50. L. 0, 40 en moyenne.

Cette jolie petite collection de paysages rappelle ce que les Hollandais ont fait de plus beau en ce genre. Les n° 519 et 520 peuvent être aisement pris pour des Ruysdaël; le 518 ressemble à Deckher; le 521 est aussi beau qu'un Berghem: dans tous, il y a une vigueur et une vérité de coloris qui étonnent; les lointains sont vaporeux et fondus; les ciels, quoiqu'un peu gris, sont pleins de transparence: en un mot, ce sont des œuvres de premier mérite.

522 — Paysage avec ruines.

Gaspard de Witt. B. H. 0, 35, L. 0, 31.

A travers une arche en ruine, faisant partie d'un vieil édifice dont les restes occupent un côté du premier plan, on aperçoit deux chaumières, et, dans le lointain, un paysage. Il est signé.

M. d'Azeglio a jugé cette œuvre digne de figurer dans sa pubblication, sans doute, à cause de sa rareté. Mais au point de vue exclusif de l'art, on n'y remarque rien de bien extraordinaire: le dessin est d'une valeur médiocre et la couleur est d'un ton terre-d'ombre jaunâtre peu agréable.

523 — L'aurore.

524 — Le coucher du soleil.

Claude Lorrain. T. H. 0, 74. L. 1, 11.

Sujets identiques traités tout-exprès pour faire pendant, mais faisant un charmant contraste par le ton respectif du ciel plus chaud au coucher du soleil qu'au lever. Des bergers font paître des moutons, ici, sur le bord d'une rivière qui coule calme et tranquille, là sur le bord de la mer dont la surface est à peine frisée par le souffle de la brise. Des touffes d'arbres magnifiques coupent la monotonie des lignes et servent de repoussoirs à des lointains admirables où des montagnes diaphanes apparaissent à travers une atmosphère, dans l'un, pure et fraîche, comme celle du matin, dans l'autre, vaporeuse et chaude, comme celle du soir. La sérénité du ciel n'est accidentée que par de rares et légers nuages dont le soleil n'éclaire que les bords.

Nous ne pouvons dire autre chose de ces deux tableaux, si ce n'est que ce sont deux chefs-d'œuvre, des plus beaux que le maître ait faits: nous regrettons seulement qu'ils soient placés très-haut, et dans une pièce mal éclairée.

525, et **526** — Marines.

Manglard. T. H. 0, 95. L. 1, 32.

Ces deux marines sont représentées, l'une au lever, l'autre au coucher du soleil. Si ce ne sont pas des co-

pies d'après Claude, ce sont, à coup-sûr, des imitations admirablement réussies qui tromperaient bien des amateurs. On ne peut guère les distinguer, dans un examen rapide, que par le style des figures qui sont dessinées plus correctement et finies avec plus de soin que dans les tableaux de Claude: mais en poussant plus loin l'observation, on remarque que l'atmosphère n'a pas une chaleur égale partout et que la perspective aérienne laisse quelque chose à désirer. Toutefois, ce sont des pages charmantes de composition et fort agréables de couleur, qui prouvent que, sans être un génie, un peintre de talents moyens peut produire de très-belles choses en prenant pour modèles les maîtres de premier ordre.

527 — Vue des environs de Turin au lever du soleil.
528 — Vue du haras de la Vénerie royale.
529 — Vue du chateau de Collegno.
530 — Environs de la Vénerie royale.
531 — Paysage.

César Vanloo. T. H. 0, 83. L. 1, 20.

Nous ne ferons qu'un seul article de ces cinq tableaux médiocres, où le peintre a cherché à rendre des effets d'aurore, de lever et de coucher de soleil, d'orage et de nuit. Le mieux réussi est le nº 530 avec effet d'aurore, mais il y a dans tous une exagération et une recherche qui dépassent le but. Ce sont des raretés, voilà tout.

532 et **533** — Vues des cascades de Tivoli.
Gaspard Dughet dit *Guaspre Poussin.* T. H. 1, 30. L. 0, 92.

Au milieu d'accidents montueux agréablement parsemés d'arbustes et de touffes de verdure, des eaux

ayant leur source au sommet de la montagne, se précipitent par petites, mais nombreuses cascades (d'où le nom de *Cascatelle*), jusqu'à arriver sur le premier plan, où elles forment une nappe tranquille. Sur le bord des eaux, quelques bergers, conduisant des troupeaux de chèvres qui vont se désaltérer; sur les hauteurs, quelques édifices donnent de la vie à ces sites abruptes et incultes, que sans cela on prendrait volontiers pour des retraites d'anachorètes.

La composition de ces deux belles pages est magnifique : le ton général en est agréable, quoique un peu froid: les couleurs ont moins poussé au noir que dans bien des tableaux du même maître.

534 et **535** — Paysage avec des effets d'orage, de foudre et d'incendie.

Tempesta. T. H. 1, 13. L. 1, 45.

On y voit, à n'en pas douter un instant, que l'auteur a cherché à imiter Claude Lorrain; mais quel abîme entre les deux maîtres! Ici, on a fait le vide dans l'espace; l'atmosphère ne s'y révèle nulle part; il n'y a aucun effet de perspective aérienne, la lumière n'est pas harmonisée sur les divers plans qu'embrasse le coup-d'œil: aussi, quoique l'ensemble du coloris ne laisse pas d'avoir quelque charme, on n'en est pas moins choqué par la sécheresse des lignes, par le manque d'unité dans la distribution de la lumière, et par la crudité des couleurs.

536 — Paysage avec figures et chevaux.

537 — Un marché aux chevaux.

Van der Meulen. T. H. 1, 02. L. 1, 50.

Jolis échantillons du maître, quoiqu'ayant un peu souffert: les chevaux sont parfaitement étudiés, les fi-

gures sont dessinées avec une aisance remarquable, et dans des dimensions plus grandes que le peintre ne faisait habituellement.

538 — Un village.

539 — Maisons en ruine.

Berghem. T. H. 0, 40. L. 0, 56.

540 — Paysage.

Zacht Leeven. B. H. 0, 27. L. 0, 34.

541 — Combat naval de nuit.

Peter Breughel. B. H. 0, 40. L. 1, 00.

Au milieu d'une nuit très-obscure, on voit deux incendies, l'un grand, dans un port qu'on aperçoit au loin, l'autre petit, à bord d'un navire qu'on voit au large sur le second plan.

542 — Une danse de village.

D. Téniers le Vieux. T. H. 0, 71. L. 1, 05.

Un groupe de villageois flamands dansent auprès d'un hameau.

On croit voir un *déjeûner* de Téniers fils, car il n'est aucune figure de cette composition qu'on ne retrouve dans les tableaux de ce dernier; mais, sauf le mérite de l'invention, l'œuvre présente, sous le rapport de l'exécution, une notable infériorité.

543 — Vue des ruines du colisée à rome.

Pannini. T. H. 0, 68. L. 1, 03.

Vue composée des ruines de l'Amphithéatre, des chevaux de Monte-Cavallo et d'un péristyle de palais

moderne. Dans le peu qu'on aperçoit de l'ancien Cirque, sur le côté gauche, il y a un effet de lointain fort agréable et d'une belle couleur; mais les repoussoirs du premier plan sont d'un ton rouge brique qui déplaît.

544 — Le baptème de Jésus-Christ.

Salvator Rosa. T. H. 0, 69. L. 1, 03.

Saint Jean-Baptiste, entouré de quelques disciples, donne le baptême à Jésus-Christ sur les bords du Jourdain.

Ce sujet, représenté par des figures fort petites, s'aperçoit à peine au milieu du beau paysage dont il n'est que l'accessoire, ou, pour ainsi dire, le prétexte. Le Jourdain coule tranquillement entre des rochers qu'animent des touffes de verdure répandues avec beaucoup de pittoresque. Un groupe de grands et beaux arbres se détache sur un ciel chaud qui annonce le soleil dans toute sa force: un lointain vaporeux va se fondre avec les tons brûlants de l'horizon qui est bien celui de la Palestine.

Aucune œuvre de Salvator ne m'a paru plus agréable que celle-ci, car, quoiqu'elle soit faite largement et par touches vigoureuses, on n'y remarque pas la dureté ni la sécheresse qu'on peut souvent reprocher au maître.

545 Paysage.

Pazzero. C. H. 0, 25. L. 0, 24.

546 — Fontaine de la place Navona, a Rome.

Pannini. C. H. 0, 19. L. 0, 28.

Le monument occupe le milieu du tableau. Des figures allégoriques de fleuves sont assises autour d'un ro-

cher sur lequel s'élève un obélisque. A droite et à gauche, s'élèvent, sur plusieurs plans, d'élégantes ruines, qui, mêlant les teintes blanches et grises de leurs pierres délitées à la verdure qui les environne, font de cette vue un paysage enchanteur.

Ce tableau, que M. d'Azeglio a fait figurer dans sa *Pinacothèque illustrée,* est une œuvre charmante et dans les plus petites dimensions du maitre.

547 — Paysage.

Pazzero. C. H. 0, 17. L. 0, 25.

XVIII.e SALLE.

548 — Charles-albert passant une revue.

Horace Vernet. T. H. 3, 55. L. 2, 92. Fig. gr. nat.

Le roi Magnanime, à cheval et vu presque de face, ôte son chapeau en passant devant une ligne de grenadiers qui lui présentent les armes.

En 1834, époque où il a été fait, ce portrait était d'une ressemblance frappante; par conséquent, il y a dans la figure du roi, d'ailleurs pleine de noblesse, la froideur d' expression qui en faisait le principal caractère. Le cheval pommelé présente toute la vigueur, tout le feu dont ce peintre a fait preuve dans ses plus beaux jours. Mais, comme ce tableau, si beau qu'il soit souffre du voisinage de Van-Dyck! Quand on a regardé le portrait équestre du prince Thomas, celui de Charles-Albert placé vis-à-vis ne soutient plus la vue; et si le local le permettait, je conseillerais d'éviter, dans la placement de ces deux œuvres, une aussi écrasante comparaison.

549 — PORTRAIT ÉQUESTRE DU PRINCE THOMAS DE SAVOIE - CARIGNAN.

Van-Dyck. T. H. 3. 15. L. 2, 36

Le prince est à cheval, vêtu d'une armure luisante par-dessus laquelle voltige un manteau rouge: il a les cheveux flottants, il porte une collerette en guipûre festonnée et tient dans sa main droite le bâton du commandement. Le cheval se redresse sur ses pieds de derrière; il a la crinière flottante et la queue tressée: à droite, un grand rideau vert retombe le long d'une colonne: à gauche, fond de paysage.

Cette œuvre gigantesque, la plus grande que je connaisse de Van Dyck, a été gravée par Paul Pontius, graveur d'Anvers, dont Rubens admirait le talent. En l'examinant avec soin et dans tous ses détails, on ne sait à quelle partie donner la préférence, tant le maître a mis de l'égalité dans son travail. La tête du prince est parfaite de modelé, d'expression et de chaleur: la main est un chef-d'œuvre dans son genre: l'armure et les draperies ont des tons argentins qui ressortent avec autant de suavité que de vigueur sur les fonds sombres: l'anatomie du cheval est, on ne peut plus, savante; la robe a un brillant, la crinière a un soyeux qui défient la nature elle-même: en un mot, le dessin et la couleur rivalisent également de noblesse, de grandeur, de force et d'harmonie. Il y a entre *les Enfants de Charles Ier* et le *Portrait du Prince Thomas*, la même différence qu'entre les personnages dont l'artiste a reproduit les traits: chez les uns, la douceur, la suavité, la finesse de la nature enfantine: chez l'autre, au contraire, l'élévation de caractère, l'impétuosité et l'ardeur du héros: le maître s'est admirablement identifié avec chacun de ses sujets, et dans la touche, même, il a cherché à rendre la pensée dominante de chaque ouvrage.

550 — PORTRAIT ÉQUESTRE DU PRINCE EUGÈNE DE SAVOIE.

Van Scuppen. T. H. 3, 96. L. 2, 75. Gr. nat.

Le prince est vu presque de face: son cheval, lancé au galop, écrase des Turcs renversés sous lui pêle-mêle, les uns sous les autres.

Sans avoir un mérite supérieur, cette œuvre se recommande par son dessin correct et sa couleur claire et agréable.

551 — PORTRAIT DU CARDINAL MAURICE DE SAVOIE.

D'après le *Guide.* T. H. 1, 89. L. 1, 15.

552 — PORTRAIT D'EMMANUEL PHILIBERT.

Argenta. T. H. 1, 91. L. 1, 15. En pied; gr. nat.

Le duc est vu de trois quarts revêtu d'une armure damasquinée d'or, et la main appuyée sur la hanche.

553 — PORTRAIT DU MÊME DANS SON JEUNE AGE.

Argenta. T. H. 1, 46. L. 0, 88.

Le prince peut avoir dix ou douze ans; il est debout, vêtu à la mode de Henri III, et pose la main gauche sur un nain affreux qui est debout auprès de lui.

Quoique fait longtemps auparavant, ce tableau n'a pas moins de mérite que celui qui précède, mais il fait voir que le talent de l'auteur s'est peu modifié avec l'âge.

554 — PORTRAIT DE MARIE JEANNE-BAPTISTE DE NEMOURS, FEMME DE CHARLES EMMANUEL II.

Jean Miel. T. H. 1, 32. L. 0, 96.

555 — Portrait de marie-christine de france, épouse de victor amédée Ier.

Philippe de Champagne. T. H. 1, 22. L. 0, 96. Demi-fig. grandeur naturelle.

Elle est assise dans un fauteuil, coiffée à la Vallière, et vêtue en satin blanc, et tient dans sa main une couronne de fleurs d'oranger.

556 — Portrait de marie-catherine d'espagne, femme de charles emmanuel Ier, et de son fils le prince thomas.

D'après *Van-Dyck.* T. H. 1, 20. L. 1, 48. Demi-fig. grandeur naturelle.

557 — Portrait d'une princesse.

D'après *Van-Dyck.* T. H. 1, 47. L. 0, 90.

558 — Portrait d'homme et de femme.

D'après *Holbein.* T. H. 0. 75. L. 1, 15.

559 — Portrait de victor amédée ii.

560 — Portrait d'anne d'orleans son épouse.

Charles Van-Loo. T. Ovale. H. 0, 71. L. 0, 57.

NB. **Les tableaux qui suivent ayant été acquis depuis l'arrangement actuel de la Galerie, on les a disséminés dans differentes salles où les visiteurs les trouveront sur leur parcours.**

561 — Le repos en egypte.

Agricola. T. H. 1,55 L. 2, 74.

La Vierge assise sur un âne donne l'Enfant-Jésus à saint Joseph: fond de paysage.

Les figures ne servent que de prétexte à ce grand paysage, un peu noir de ton, mais peint avec une verve et une puissance extraordinaires. Ce tronc de chêne

brisé sur le premier plan avance admirablement ses chicots: la touffe d'arbres et de buissons, l'escarpement d'où tombent des eaux formant ensuite une nappe tranquille, le lointain, le ciel, tout cela est traité avec une vigueur qui annonce un maître sûr de sa touche.

562 — PAYSAGE AVEC DES PÉLERINS.

Alessandro Magnasco. T. H. 0, 77. L. 1, 62.

Des moines, des mendiants et des pélerins suivent, sur le premier plan, un chemin inégal qui longe un monticule couvert de végétation, et semble conduire à une ville placée un peu au loin sur la hauteur.

Ce tableau curieux est parfaitement conservé, en ce qui regarde l'empâtement de la couleur: mais il a tellement poussé au noir, qu'on ne distingue presque plus aucun détail du paysage: l'habit blanc des moines a seul conservé tout son éclat, et produit un effet criard peu agréable. Ceci est d'autant plus à regretter, que l'ouvrage a de grandes qualités de dessin et de touche. Certaines parties rappellent la manière vigoureuse de Salvator Rosa, d'autres rappellent des paysagistes flamands, tels que Both et Huysmans de Malines.

563 — PORTRAIT DE FEMME HOLLANDAISE AYANT UN CHAPEAU A LARGES REBORDS.

Van-der-Eeckhout. T. H. 1, 04. L. 0, 77.

564 . . . .

565 . . . .

566 — PORTRAIT D'UN PRINCE FRANÇAIS.

Nicolas Mignard. T. H. 0, 49. L. 0, 33.

567. . . . .

568 — PAYSAGE.

Jacques Ruysdaël. B. H. 0, 52. L. 0, 67.

569 — Portrait de Maria Colonna, femme du doge de Gênes Paolo Spinola.

Velasquez. T. H. 1, 02. L. 0, 78. Fig. à mi-corps; gr. nat.

Elle est vue de trois quarts, assise et vêtue d'une robe noire à manches boffantes, sur laquelle se détache une sorte de collerette blanche. Au fond, une colonne cannelée et une draperie qui retombe.

Avec son air maladif, son teint blafard, son âge approchant de la cinquantaine, et son costume, cette dame ne pouvait guère donner lieu à un joli portrait. Aussi, Velasquez ne s'y montre-t-il pas ce qu'il est dans les portraits de sujet gracieux : on retrouve, cependant, sa touche vigoureuse dans les manches bouffantes et plissées qui se détachent assez bien, malgré leur ton sombre.

570 — Jésus-Christ et la Samaritaine.

Vermiglio Giuseppe. Peintre piémontais né à Alexandrie. T. H. 2, 87. L. 4, 07.

571 . . . .

572 . . . .

573 — Saint-François d'Assise.

Guido Reni. T. H. 0, 75. L. 0, 65.

574 — Demi-figure de Notre Seigneur.

Attribué à *André del Sarte.* B. H. 0, 56. L. 0, 47.

575 . . . .

576 . . . .

577 — L'Adoration des Mages.

Jean Baptiste Frank Flore. P. H. 0, 75. L. 0, 68

578 — Bergers jouant avec un chien.

Demarne. B. H. 0, 15. L. 0. 17.

Sur le premier plan, deux petits bergers jouent avec

un chien qu'ils font tenir debout, pendant qu'une chevre broute auprès d'eux: des moutons et un âne se tiennent en repos sur le deuxième plan. Voy. la note du n° suivant.

579 — Passage d'un gué.

Demarne. B. H. 0,15. L. 0,17.

Une bergère va passer un gué avec son petit troupeau se composant d'un agneau qu'elle porte sous son bras, de quatre brebis, d'une vache et d'un veau, tandis que son petit garçon va le passer à califourchon sur un gros chien.

Ce délicieux petit tableau, et le précédent appartenaient à Charles-Albert qui les gardait précieusement dans son cabinet de toilette, afin de les voir souvent. Quelques jours avant de partir pour la fatale guerre de Novare, ce roi Magnanime les envoya en cadeau à la Galerie, comme s'il avait pressenti l'exil éternel pour lequel il partait.

580 — Portrait de Rembrandt.

Rembrandt. T. H. 0,55. L. 0,44.. Figure en buste; grandeur naturelle.

Il est vu de face, ayant une toque sur la tête, et le col de la chemise rabattu autour du cou.

La figure n'annonçant guère plus de 25 ans, ce doit être une œuvre de la belle époque où Rembrandt ouvrit école à Amsterdam. L'effet de clair-obscur y est magnifique: la figure se détache admirablement, et il semble qu'on peut glisser la main entre la chemise et le cou. La touche est vigoureuse et empâtée, sans manquer de finesse: en somme, c'est un portrait qui supporte assez bien la comparaison avec les trois autres que la Galerie possède.

581 . . . .

582 — DIOGÈNE AVEC SA LANTERNE

Honbraken. T. H. 0, 54. L. 0, 69.

583 — LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS.

Fra Giovanni da Fiesole. B. H. 1, 00. L. 0, 66.

La Vierge, assise sur un siége brodé d'or, tient l'enfant Jésus sur ses genoux, au milieu d'un temple dont les murs sont également rehaussés d' or.

Peint en détrempe suivant le procédé du temps où vivait ce maître primitif, vraiment angelique par l'expression céleste qu'il a su donner à ses têtes d'anges et de saints.

584 — LA SAINTE FAMILLE.

Mariotto Albertinelli. B. rond, diam. 0, 97. Figures petite nature.

La Vierge assise tient devant elle l'enfant Jésus nu et debout, lequel regarde le petit saint Jean, placé près de lui, un genou à terre et les mains jointes dans une attitude de supplication. Au loin, à droite, saint Joseph emmène son âne hors d'une ruine de style grec, servant d'écurie, ce qui peut faire supposer que l'auteur a voulu représenter un repos en Egypte.

La figure de la Vierge est, sans contredit, la plus belle partie de ce précieux tableau : elle est délicieuse de finesse et de douceur. Les draperies aux plis larges et peu accidentés ont quelque chose de raphaëlesque qui impose à première vue; mais les proportions du lointain ne sont pas gardées, et la dureté du second plan contraste singulièrement avec la suavité du premier, ce qui se retrouve, du reste, dans tous les tableaux de ce maître.

585 — LA VIERGE L'ENFANT JÉSUS ET SAINT JEAN.

D'après *Paul Véronèse.* B. H. 0, 42. L. 0, 33.

586 — La vierge et l'enfant jésus.

Sandro Botticelli. B. H. 0, 80. L. 0, 57.

587 — Sujet allégorique.

Sandro Botticelli. B. H. 0, 42. L. 0, 65.

588 — L'annonciation.

Francia Bigi. B. H. 1, 79. L. 1, 70.

La Vierge agenouillée écoute le message de l'archange qui de la main droite lui indique l'arrivée du Saint-Esprit voltigeant au haut des airs, et de la gauche lui présente un lis. Dans le ciel, le Père-Eternel entouré d'anges apparaît au milieu d'une gloire; dans le fond, un palais avec des arcades et des galeries qui se detachent sur un lointain azur.

589 — La vierge et l'enfant jésus.

Lorenzo di Credi. B. H. 0, 68. L. 0, 44. Peint en détrempe.

La Vierge tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui a une balle dans la main droite: au fond, un mur et une fenêtre à travers laquelle on aperçoit quelques arbres.

590 — La sainte famille.

A. Sodoma. B. H. 0, 64. L. 0, 45.

L'enfant Jésus, debout sur les genoux de la Vierge qui est assise, tient de la main droite un chardonneret, et de la main gauche le fil auquel l'oiseau est attaché. A gauche de la Vierge, saint Joseph debout observe la joie de l'enfant. Dans le fond, une tenture verte et un lointain.

Composition pleine de vivacité et de grâce, et offrant dans le coloris autant d'éclat que d'harmonie.

591 — Trois anges avec tobie.

Sandro Botticelli. B. H. 1,10. L. 1, 37. En détrempe.

592 . . . .

593 — Saint bernard.

Moncalvo. T. Cintré H. 2, 84. L. 1, 93.

594 . . . .

595 . . . .

596 — Portrait du cardinal maurice, jeune.

Argenta. T. H. 1, 02. L. 0, 69.

597 et **598** — Deux anges.

Giovanni da Fiesole. B. H. 0, 25. L. 0, 13.

598 . . . .

599 . . . .

600 . . . .

601 — Le triomphe de l' amour et sur le revers un écusson nobiliaire.

Dello Fiorentino. B. de forme hexagone, diam. 0, 65. Peinture mêlée d'or, de la plus grande rareté.

602 — Portrait du prince hyacinthe de savoie tenant une perdrix.

Van Dyck. T. H. 0, 66. L. 0, 65.

603 — Le triomphe de bacchus.

Bernardin Galliari. T, H. 1, 07. L. 0, 92.

604 — La chute de phaéton.

B. Galliari. T. H. 0, 91. L. 0, 89.

605 — Apollon sur son char.

B. Galliari T. H. 0, 88. L. 0, 91.

606 — Saint françois.

Andrea del Sarto.

FIN.

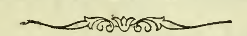
LISTE ALPHABÉTIQUE

DES

ÉCOLES ET DES PEINTRES

DONT LES OUVRAGES POSSÉDÉS PAR LA GALERIE DE TURIN

SONT DÉCRITS DANS CE VOLUME



ÉCOLES.

PEINTRES

